The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

780.1
H37m

Music lib.

This book must not be taken from the Library building

LUNC-15M F 40

Pisling

Die Musik als Ausdruck.

Von

Dr. Friedrich von Hausegger

Docent an der Universität zu Graz.

Die Kunst, o Mensch, hast Du allein.

Schiller.

Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage.

Wien.

Verlag von Carl Konegen.

1887.

Alle Rechte, namentlich auch das der Ueberſetzung in fremde Sprachen vorbehalten.

Denn es haben sich wohl die Philosophie und gelehrten Leut hart beflissen und bemühet, dieses wunderbarlich Werk und Kunst der menschlichen Stimme zu erforschen und begreifen, wie es zuging, daß die Luft durch eine solche kleine und geringe Bewegung der Zungen und darnach auch noch durch eine geringere Bewegung der Kehlen oder des Halses, also auf mancherlei Art und Weise, nach dem, wie es durch das Gemüth regieret und gelenket wird, auch also kräftig und gewaltig Wort, Laut, Gesang und Klang von sich geben könne, daß sie so weit und fern, geringes herum, von jedermann unterschiedlich, nicht allein gehört, sondern auch verstanden und vernommen wird. Sie haben sich aber das zu erforschen allein unterstanden, aber doch nicht erforschet.

Luther's Lobrede auf die Musik.

366278

I.

Was ist das Wesen der Musik? Woher stammt sie? Welche Aufgabe hat sie zu erfüllen? Diese Fragen haben nicht blos theoretische Bedeutung. Ihre Beantwortung wird den Maßstab für den Werth der Musik und die Richtschnur für ihre Beurtheilung geben. Von ihr hängt die Stellung ab, welche die Wissenschaft dieser Kunst, welche die Kritik ihrer Ausübung gegenüber einzunehmen hat.

Das Mittel der Musik, der Ton, unterscheidet sich von den Mitteln, deren sich andere Künste bedienen, namentlich dadurch, daß es bestimmter, gewöhnlich nicht vorhandener Ursachen bedarf, es hervorzubringen. Farben drängen sich uns überall auf; mit Tönen ist die Natur karg. Um so bedeutender ist die Wirkung der seltsamen Erscheinung. Die Welt erscheint uns in ihnen im Gegensatze zu Gesichtseindrücken nicht als ein Nebeneinander-, sondern als ein Nacheinander-

sein, nicht als ein Gewordenes, sondern als ein Werdeproceß. Sie erschließt sich uns in ihnen gleichsam von einer anderen Seite: „Durch das Sehen tritt der Mensch in die Welt, durch das Hören tritt die Welt in den Menschen," sagt Oken. Es ist daher nicht zu verwundern, daß die Theorie der Musik lange Zeit bei den Eigenschaften des Tones stehen geblieben ist und in ihnen das Wesen der Musik für erschöpft gehalten hat. Allerdings haben die Aesthetiker bald dunkler, bald klarer gefühlt, daß es damit nicht abgethan sei. Ein hinter den Tonformen waltender Dämon wollte ihnen keine Ruhe lassen. Zur dürren physikalischen Betrachtung gesellten sich phantastische Auslegeversuche.

Daß die bloße Betrachtung der physikalischen Eigenschaften der Töne nicht ausreiche, dem Wesen der Musik näher zu rücken, daß man vielmehr zu diesem Zwecke seinen Blick in's Innere des Menschen richten müsse, hat Helmholtz gefühlt. Sein verdienstvolles Werk ist der Betrachtung der Tonempfindungen gewidmet. Doch findet er selbst sich damit nicht beruhigt. Er stellt es als unbezweifelt hin, daß die Schönheit an Gesetze und Regeln gebunden sei, die von der Natur der menschlichen Vernunft abhängen, und findet nur darin die Schwierigkeit, daß diese Gesetze und Regeln nicht vom bewußten Verstande gegeben sind und auch weder dem Künstler, während er das Werk hervorbringt, noch

dem Beschauer oder Hörer, während er es genießt, bewußt sind. Ihm erscheint es als eine Hauptschwierigkeit, zu begreifen, wie Gesetzmäßigkeit durch Anschauung wahrgenommen werden kann, ohne daß sie als solche zu wirklichem Bewußtsein kommt. Damit stehen wir aber eben vor der Cardinalfrage, welche er nicht zu lösen vermag.

Von den Producten der heutigen Kunst ausgehend, werden wir schwerlich das, was ihren Kunstcharakter bedingt, klar erfassen. Unser Empfinden ist Kunstproducten gegenüber nicht in Uebereinstimmung mit unserem verstandesmäßigen Erkennen. Das erstere spricht sich einem Kunstgenusse gegenüber mit einer Entschiedenheit aus, welche sich für die Dauer nicht irre leiten läßt; das verstandesmäßige Urtheil ist schwankend und geräth häufig auf falsche Pfade. Es hält sich nicht selten an nebensächliche Umstände und versäumt darüber die Hauptsache. Stets war es das Empfinden, welches die Urtheile der Verstandeskritik endgiltig corrigirt hat. Wir haben es in dem Kunstproducte gleichsam mit einer Naturmacht von überwältigender Wirkung zu thun. Fragen wir nach den Ursachen, treten wir nicht mit unserem Empfinden, sondern mit dem forschenden Verstande demselben entgegen, so wird es in seiner heutigen Gestalt zu einem Gebilde complicirtester Art; es weist uns eine glänzende Außenseite, welche allein fesselnd genug

ist, uns ausreichend zu beschäftigen, und entzieht sein Wesen dem Blicke umsomehr, je mehr sich derselbe nähert, seine Einzelheiten zu erfassen. Was uns unsere Kunstzustände darbieten, dürfen wir demnach nicht zur Basis wissenschaftlicher Untersuchung nehmen, wenn wir nicht Gefahr laufen wollen, in Irrthum zu verfallen oder mindestens dem berechtigten Zweifel zu begegnen, daß wir einem Irrthum verfallen seien.

Der Standpunkt unserer heutigen Wissenschaft gestattet, ja gebietet uns, ein Gewordenes nicht nur als das, als was es gegenwärtig oder in irgend einem Stadium erscheint, sondern in seiner gesammten, uns zugänglichen Entwickelung zu verfolgen. Ist dies schon solchen Objecten gegenüber nothwendig, welche ausschließlich dem von ewigen Gesetzen bestimmten Naturwalten ihre Gestaltung verdanken, so tritt diese Anforderung um so gebieterischer Beobachtungsgegenständen gegenüber auf, welche im Strome geschichtlicher Entwickelung den alterirenden Einflüssen menschlicher Willkür, dem Mißverständnisse und dem Zufalle preisgegeben sind, und daher ihr Wesen gleichsam stets im Kampfe mit diesen Einflüssen behaupten, ja häufig erst wieder erobern müssen. Unsere nächste Aufgabe wird daher sein, zurückzuschreiten bis zu den ersten Anfängen unserer Kunst, hier zu erlauschen, aus welchen Elementen sie sich gebildet hat, was davon als Wesentliches in ihr lebendig und fortgestaltend geblieben ist, was von außen dazu gekommen

ist, was demnach als ihr Merkmal erkannt, was als Nebensächliches ausgeschieden werden muß, wodurch ihr Wesen gesteigert, bereichert, vertieft, wodurch etwa alterirt, beeinträchtigt, gefährdet worden ist.

Interessante Gesichtspunkte eröffnet Darwin. Er zählt die Fähigkeit des Menschen, musikalische Töne hervorzubringen, zu den mysteriösesten, mit welchen er versehen ist, indem sie ihm für seine gewöhnlichen Lebensverrichtungen nicht den geringsten Nutzen gewähre. Wir haben nach ihm allen Grund zu glauben, daß der Mensch diese Fähigkeit in einer sehr weit zurückliegenden Periode besessen hat. Die Musik berühre jede Gemüthsbewegung, rege das Gefühl des Triumphes und das ruhmvolle Erglühen für den Krieg an. Das häufigste Thema unserer Gesänge sei noch immer die Liebe. Wir dürften demnach annehmen, daß musikalische Töne und Rhythmen von den halbmenschlichen Urerzeugern des Menschen während der Zeit der Brautwerbung gebraucht wurden, in einer Zeit, in der Thiere aller Art von den stärksten Leidenschaften erregt werden. Nach dem Principe vererbter Associationen rufen nun musikalische Töne in einer vagen und unbestimmten Art die starken Erregungen einer längst vergangenen Zeit hervor. In seinem Werke: „Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen" kommt Darwin auf die Ursache dessen, was man in der Musik Ausdruck nennt, zu sprechen und beruft sich auf Bemerkungen von Licht-

field, nach welchen ein großer Theil der Wirkung eines Gesanges von dem Charakter der Thätigkeit abhänge, durch welche die Klänge hervorgebracht werden. „Wir beurtheilen die beim Ausdruck des Gesanges angewendete Muskelthätigkeit, welche den Klang hervorbringt, in derselben Weise, wie wir die Muskelthätigkeit überhaupt beurtheilen." Doch meint er, daß dies die feinere und specifische Wirkung, welche wir den musikalischen Ausdruck nennen, unerklärt lasse. Warum gewisse Associationen von Tönen gerade die und die, andere jene Wirkungen haben, sei ein Problem, welches noch immer zu lösen bleibe.

Halten wir zunächst an dem Gedanken fest, daß der Ausdruck durch Töne in ursächlicher Beziehung zu körperlichen Zuständen steht. Der plötzliche Schmerz ist von einem Schrei, die überschäumende Lust von einem Jubelruf, der Abscheu von einer unwillkürlichen Lautäußerung begleitet. Ein Wesen, dessen Lebensthätigkeit mit einer beständigen Lautäußerung verbunden wäre, kennen wir nicht. Zur Lautäußerung gehört ein Antrieb. Der gewöhnliche Zustand des Schweigens muß durch irgend einen Antrieb unterbrochen werden, um in den einer Lautäußerung überzugehen.*)

*) Nach Lazarus („Das Leben der Seele", S. 94) pflegen die Triebäußerungen und alle Arten von Handlungen des Menschen, welche als seine Energie und Kraftdarlegung erscheinen, mit Affect begleitet zu sein, welcher sich in Tönen äußert.

Das Mittel der Lautäußerung theilt der Mensch mit den Thieren. Die Vervollkommnung desselben im Menschen dürfte zunächst die Fähigkeit größerer Lautdifferenzirung in Folge der aufrechten Stellung möglich gemacht haben. Durch Vererbung und natürliche Zuchtwahl mag dieses vielleicht ursprünglich bei der Brautwerbung dienliche Mittel eine Vervollkommnung erfahren haben. Bewußte Absicht, um etwa damit dem andern Geschlechte zu gefallen, kann dabei nicht gewaltet haben; denn ihr müßte ja die Beherrschung des Mittels und die Erfahrung, damit den angestrebten Zweck zu erreichen, schon vorangegangen sein. Ein unbewußter Antrieb mußte zu dieser Vervollkommnung drängen, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß unter den aus demselben hervorgehenden, mehr oder weniger gelungenen Productionen gewählt und so eine Läuterung vollzogen werden konnte.

Wir können also annehmen, daß Lautäußerungen in ihrem primitivsten Auftreten Folgen momentaner Erregung sind, und daß sie einer unmittelbaren Wirkung fähig sind. Es wird daher nothwendig sein, den Zusammenhang der Erregung mit der Hervorbringung von Lautäußerungen einer näheren Untersuchung zu unterziehen.

Jede Empfindung ist ein Reiz zur Muskelconcentration.*) In dieser ihrer Wirkung können

*) Herbet Spencer: The origin and function of music. (Essays: scientific, political, and speculative.)

wir sie Erregung nennen. Mächtigere Empfindungen, namentlich solche, welche das ganze Nervenleben erfassen, wie etwa die Empfindung der Liebe, rufen nicht nur partielle Muskelbewegungen hervor, sondern sie ergreifen das ganze Muskelleben. In der äußeren Erscheinung wird dann diese Muskelthätigkeit zum Ausdruck durch Miene und Geberde. Denken wir uns nun mit dieser Erregung die Intention verbunden, Andern dieselbe kund zu machen, wie dies bei der Liebe der Fall ist, so wird zugleich das Mittel in's Spiel kommen, welches am geeignetsten ist, die Aufmerksamkeit Anderer zu erregen, nämlich die Lautäußerung. Auch diese ist bedingt und bestimmt durch Muskelconcentrationen. Wie die Natur der Muskelconcentration von dem Grade und der Art der Erregung, hängt auch die Lautäußerung nach Stärke, Dauer, Höhe oder Tiefe von der Art der Muskelbewegung ab. Damit ist eine Beziehung zwischen Lautäußerung und Erregungszustand gegeben, und wenn wir annehmen, daß die Lautäußerung bei einem bestimmten Erregungszustande eine bestimmte Wirkung hervorbringt, so werden wir daraus auch auf einen bestimmten Grad von Verständniß oder, sagen wir besser, von Empfänglichkeit für die Lautäußerung von Seite des Hörenden schließen können. Nun muß aber stets bedacht werden, daß die Lautäußerung ja nur ein Theil der Erregungswirkungen ist. Nicht nur die Muskeln, welche den Laut hervor-

bringen, sondern der ganze Körper ist in Folge der Erregung in Bewegung gerathen. Da wir annehmen müssen, daß es ursprünglich intensive Erregungen gewesen sind, welche die noch ungebildete Kehle zur Lautäußerung getrieben haben, und da ursprünglich der Körper noch nicht in dem Maße wie heute durch Arbeit den Absichten des Verstandes unterthan und durch Kleidung in seiner Bewegungsfähigkeit gehemmt war, werden auch diese Körperbewegungen intensiver Natur gewesen sein. Ist die Erregung anhaltender Art, so wird diese Lautäußerung sowie auch die Körperbewegung eine anhaltende sein müssen. Daraus folgt der Natur der Sache nach, daß sowohl an den Lautäußerungen als auch an den Körperbewegungen Aenderungen vorkommen müssen. Die Eigenthümlichkeit der Muskelcontractionen sowie auch die Thätigkeit der in's Spiel kommenden Organe gestatten bei lebhafter Bewegung nicht die Unveränderlichkeit der Lautäußerung. Die Contractionen der Muskel erfordern wieder den Rückgang in ihre ursprüngliche Lage und bei fortdauerndem Reiz wechselnde Bewegungen. Sowohl für die Natur der Lautäußerungen in diesem Zustande als für die Bewegungen des Körpers ist nun die aufrechte Stellung des Menschen in hohem Grade bedeutsam. Die Lautäußerungen erhalten damit die Fähigkeit größerer Differenzirung, die Bewegungen des Körpers ein eigenthümliches Maß, welches sich wesentlich von

den Bewegungen vierfüßiger Geschöpfe unterscheidet. Das Gewicht des Körpers wird bei Bewegungen des Menschen abwechselnd bald auf das eine, bald auf das andere Bein gestützt werden müssen. Damit entsteht eine Eintheilung lebhafterer Bewegungen in kürzere Abschnitte, in welchen wir die Anfänge des Tanzes, wie in den Lautäußerungen die Anfänge des Gesanges zu erkennen haben.*) Festzuhalten ist, daß sie ursprünglich und noch lange Zeit beide gleichzeitig auftreten als Aeußerungen einer und derselben Erregungsursache, und wir müssen annehmen, daß sie ursprünglich auch nur in dieser ihrer Zusammengehörigkeit bei Anderen Verständniß gefunden haben.

Wir werden nun die Beziehungen der Erregungsimpulse zu den Muskelcontractionen und Lautäußerungen im Einzelnen betrachten. Von der Stärke und Schnelligkeit der Muskelcontractionen hängt vor Allem die Stärke des Lautes ab. Um eine entwickelungsfähige Tongestaltung hervorzubringen, muß der Impuls einen anhaltenden Erregungszustand bewirken. Ein solcher bringt verschiedene Phasen mit sich. Die afficirten Muskeln können nicht in gleichartiger Spannung verbleiben. Sie gelangen zu einer

*) Nach J. H. Schmidt („Die antike Composition", S. 24) kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Takte, wie alle andern rein rhythmischen Größen, der Ausdruck verschiedener rhythmischer Bewegungen sind, wie sie in einem wohlgeordneten Tanze und Marsche stattfinden.

periodischen Thätigkeit. Von solcher ist die Dauer der Lautäußerungen, ihre Höhe und Tiefe abhängig. Die Dauer eines hervorgebrachten Tones ist vor Allem durch die Länge des Athems bedingt, dieser aber wieder im innigsten Zusammenhange mit der Bewegung des Körpers und dem dadurch beeinflußten, mehr oder minder raschen Blutumlaufe.*) Es müssen demnach in der Lauterzeugung Unterbrechungen stattfinden, welche einzelne Laute von einander scheiden. Wir gewinnen Lautreihen. Von lebhaftem Geberdenspiele begleitet, müssen sie von den Bewegungen desselben beeinflußt werden. Es machen sich damit Momente des Nachdruckes geltend, welche mit den Momenten des Nachdruckes in der Gesammtgeberde zusammenfallen. Die nachdrücklichsten Momente in der Gesammtgeberde sind aber offenbar die Verrückungen des Körpergewichtes durch den abwechselnden Gebrauch der Beine. Da auch durch andere Bewegungen ein Nachdruck von größerer oder geringerer Bedeutung dabei ausgeübt wird, hat dies zur Folge, daß diese Lautäußerungen von der Harmonie der Gesammtkörperbewegung ergriffen werden

*) Der Anblick eines Menschen im Zustande aufgeregter Thätigkeit überzeugt uns, daß die vom Athem abhängigen Bewegungen fast über den ganzen Körper sich erstrecken, indem sie dann an Bauch, Brust, Hals und Gesicht beobachtet werden. — Alle Athemnerven dienen auch vorzugsweise dem Ausdrucke der Leidenschaften. (Joh. Müller, „Handbuch der Physiologie", S 332, I.)

und in ihrer Reihenfolge dieselbe in dem Maße deutlicher und freier nüancirt markiren, als sie sich gleichartiger und von Zufällen weniger beeinflußt zeigen. Wir haben damit die Anfänge des Rhythmus gegeben.

Noch immer würden wir aber diesen wechselnden, vorläufig noch durch kein Gleichmaß bestimmten Bewegungen an sich nicht die Bezeichnung eines Rhythmus geben können. Das Wesentliche einer rhythmischen Bewegung ist eine Maßeinheit, auf welche alle Momente der Bewegung zurückgeführt werden können. Diese Maßeinheit ist im Herzschlage gegeben, welcher von den vom Blutumlaufe bestimmten Bewegungen beeinflußt wird.*)

Aus dem Gesagten ergibt sich eine Eintheilung der Lautreihen, welche den Begriffen von Rhythmus, Takt und Tempo in der Musik entspricht. Je stätiger der Bewegungsimpuls wirkt, desto geringerem Wechsel wird die Dauer des Einheitsmaßes, auf welches die ganze Bewegung zurückzuführen ist, oder, musikalisch ausgedrückt, das Tempo

*) Es gibt kaum eine Bewegmg, welche nicht, wenn sie irgend einen bedeutenden Grad erreicht, sich im Rhythmus der Herzensbewegung kundgäbe. Deprimirende Affecte, Kummer, Trauer stimmen die Herzthätigkeit in langsamere, schwächere Actionen herab, wogegen aufgeregte Affecte, Freude, begeisterter Muth, raschere und kräftigere Herzbewegungen erwecken. (Hermann v. Mayer, „Das Herz", S. 24.)

unterworfen sein. In der rhythmischen Anordnung wird aber naturgemäß die Zweitheiligkeit vorherrschen, da ja der menschliche Körper zweitheilig gebaut ist und diese Zweitheiligkeit sich namentlich in Folge seiner aufrechten Stellung auch in seinen Bewegungen der Beine nachdrücklich geltend macht.*)

Aber auch in Beziehung auf die Tonhöhe zeigen sich in den Lautreihen Veränderungen. Auch diese sind von der Muskelthätigkeit und demnach vom Erregungsimpulse abhängig. Ihr Wechsel wird von der Natur dieses Impulses bestimmt und läßt auf dieselbe mit um so größerer Bestimmtheit schließen, als nicht andere Ursachen, so mangelnde Disposition des Organes u. dgl., alterirend wirken. Je klarer sich der Laut zum Tonausdruck bildet, je mehr er störende äußere Einflüsse beseitigt hat, desto klarer wird er auf die Eigenart des ihn hervorrufenden Impulses hinweisen.

Betrachten wir den Ton der menschlichen Kehle in seiner Beziehung zu den ihn veranlassenden Erregungszuständen, so hat er seiner Höhe nach verschiedene Eigenschaften. Den ohne Rücksicht auf

*) Der einfachste Rhythmus ist nach Merkel („Physiologie der Sprache") der zweitheilige, welcher schon von der Natur durch die gleichmäßig sich succedirenden Contractionen der beiden Herzabtheilungen sowie durch Alternirung der Heb- und Senkmuskeln der beiden Füße beim Gehen vorgezeichnet ist. Nach Johannes Müller ist auch der Rhythmus beim Athmen ein zweitheiliger.

Muskelveränderungen, welche in besonderen Affecten ihre Ursache haben, der Kehle nach ihrem individuellen Organismus eigenen Ton wollen wir den absoluten Mittelton nennen. So ist die Stimme der Frauen höher als die der Männer, unter ihnen unterscheiden sich wieder Baß, Bariton, Tenor, Alt, Sopran, und unter diesen hat wieder jedes Individuum seinen eigenen Mittelton. Bei dauernden Erregungszuständen verändert sich dieser Mittelton, er wird, so lange der Erregungszustand anhält, höher oder tiefer. Den durch Erregungszustände bedingten Mittelton wollen wir den relativen nennen. Vom Mittelton aus bewegt sich die Stimme je nach den verschiedenen Phasen des Erregungszustandes aufwärts und abwärts, um endlich zu ihm zurückzukehren oder, wenn sich die Natur des Erregungszustandes ändert, einen andern Mittelton zu gewinnen. Ein und derselbe Ton kann daher in Beziehung auf den Erregungszustand und das Individuum, dem er angehört, verschiedener Art sein. Er kann absoluter, relativer Mittelton oder ein sich vom Mittelton entfernender sein, je nach der Höhe des Mitteltones, welcher dem Individuum oder dem Erregungszustande in diesem Individuum eigen ist. Nur in dieser Beziehung hat zunächst die Tonhöhe für uns Bedeutung.

Wir finden, daß sich im Laufe fortgesetzter Entwickelung alle Elemente, welche auf die Lautäußerung, soferne sie Ausdruck von Erregungszuständen

ist, Einfluß haben, in wunderbarer Weise vervollkommnet und verfeinert haben. Wie läßt sich diese Vervollkommnung erklären? Damit sind wir vor die Cardinalfrage gestellt: Wie kommt es, daß der natürliche, auch den Thieren eigene Ausdruck beim Menschen sich zur Kunst vervollkommnen konnte?

Halten wir zunächst an der Annahme fest, es sei bei Lautäußerungen die Tendenz vorhanden gewesen, auf Andre einen Eindruck hervorzubringen. Dies ist, wie noch dargestellt werden soll, von größter Wichtigkeit für die Entwickelung des Tonwesens. Aus dem vereinzelten Individuum allein ließe sich eine Vervollkommnung der Lautäußerung durchaus nicht erklären. Ein Entwickelungsproceß muß auf ein Bedürfniß zurückzuführen sein. Beim vereinzelten Individuum würde man vergebens nach dem Bedürfnisse forschen, seine Lautäußerungen zu verfeinern und zu vervollkommnen. Der Mensch ist ein ζῷον πολιτικόν. Aus seiner Beziehung zu andern Menschen resultirt sein Wesen.*) Von diesen seine Anregungen zu erhalten und auf sie zurückzuwirken gehört zu seiner Natur. Wo diese Beziehung fehlt, sinkt er in's Thierleben zurück. Für die Vervollkommnung der Lautäußerungen des Menschen war es von größter

*) „Das Wesen des Menschen ist nur in der Gemeinschaft, in der Einheit des Menschen mit dem Menschen enthalten," sagt Feuerbach. („Phil. der Zukunft.")

Bedeutung, daß sich ihr ein aufnehmendes und controlirendes Organ in Anderen gegenübergestellt hatte. Unsere nächste Aufgabe wird demnach sein, *Erregungsäußerungen in ihrer Beziehung zu Anderen* zu untersuchen. Eine Körperbewegung oder Lautäußerung, in welcher ein Gemüthszustand Anderer erkennbar wird, heißt *Ausdruck*. Zum Wesen des Ausdruckes gehört es demnach, verstanden zu werden. Dies ist auffallenderweise noch wenig beachtet und die Frage, wie es komme, daß wir den Ausdruck Anderer verstehen, noch kaum einer gründlichen Untersuchung gewürdigt worden. Und gerade die Lösung dieser Frage ist von größter Wichtigkeit für das Verständniß des Wesens der Kunst überhaupt und insbesondere der Musik. Erst damit, daß das Tonwerk verstanden und genossen wird, empfängt es sein Leben; in dieser Voraussetzung hat es der Tondichter geschaffen, und mit der Stärke des Vorgefühles davon geht das Maß seiner Schaffensfreude Hand in Hand.

Darüber, *wie wir den Ausdruck Anderer verstehen*, d. h. in ihm das Vorhandensein einer bestimmten Gemüthsbewegung erkennen, sind verschiedene Meinungen laut geworden. Nach den Einen ist unser Erkennen des Ausdruckes eine instinctive Fähigkeit, Andere behaupten, die Kenntniß der Ausdrucksformen sei keine angeborene, sondern eine erworbene. Mit dieser Frage hängt zunächst die Vorfrage

zusammen, ob die Ausdrucksformen willkürliche oder nothwendige sind. Nach Dr. Robert Volz („Deutsche Vierteljahresschrift" von 1866, Heft Jänner—März) sind die Formen der Physiognomik angeborene und unveränderliche, die Mimik hänge aber von der Willkür ab, sei ein Act momentaner absichtlicher Seelenthätigkeit und ihr Werkzeug der willkürliche Bewegungsapparat, die Muskeln des Gesichtes, welche in hohem Grade unter dem Willenseinflusse der Seele stehen. Dies muß sicher dahin eingeschränkt werden, daß es nicht in der Willkür des Einzelnen liegt, für seine Gemüthszustände beliebige Bewegungen zu wählen. Nach Darwin („Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen") müssen wir die Erscheinungen des Ausdruckes wenigstens bis zu einem gewissen Grade als nothwendig bedingte, als Producte der Gewohnheit, der Vererbung, endlich unabhängig vom bewußten Willen als Reflexthätigkeiten erkennen. In dem einen wie in dem anderen Falle ist die Thätigkeit des Willens nicht auf ihre Hervorbringung gerichtet.

Nach Darwin sind die meisten unserer ausdruckgebenden Handlungen angeboren oder instinctiv.*) Seiner Meinung nach ist auch die Fähigkeit, sie wieder zu erkennen, eine instinctive,

*) Auch Piderit bezeichnet die Ausdrucksbewegungen als unabsichtliche, instinctive. Vischer ist der Meinung, die mimischen Bewegungen seien symbolischer Natur.

und er bekämpft die entgegenstehende Annahme von Lemoine mit Erfolg.*) Es scheint ihm a priori wahrscheinlich, daß auch das Wiedererkennen der Ausdrucksbewegungen instinctiv geworden sei. Kinder verstehen den Ausdruck der Erwachsenen. Trotz der Unwissenheit in Bezug auf Einzelheiten in den Ausdruckserscheinungen, erkennen wir doch mit Sicherheit und Fertigkeit verschiedene Ausdrucksweisen. Häufig bleibt uns der Ausdruck Anderer in Erinnerung, während wir keinen einzelnen Zug im Gesichte, selbst nicht die Farbe der Haare oder des Bartes anzugeben wissen. Wir sehen also, daß der Ausdruck Anderer mit einer gewissen zwingenden Macht auf uns wirkt, welche weit unmittelbarer und intensiver ist, als daß wir annehmen könnten, es gehöre erst das Entgegenkommen

*) Auch C. G. Carus „Symbolik der menschlichen Gestalt", S. 4) führt an, daß auch das Kind und der Wilde, ja selbst das Thier aus der äußeren Bildung des Menschen über dessen inneres Sein urtheilen, und es könne im Allgemeinen behauptet werden, daß gerade in dem dem Naturzustande näher stehenden Menschen sich das Talent einer natürlichen Physiognomik leichter und schärfer entwickele. Carus geht von der Bildung des Menschen aus; allein mit Recht bemerkt Volz, daß es gerade jene Züge sind, welche in Folge wiederholter Ausdrucksbewegungen in der Miene Spuren zurückgelassen haben, die für dieses Urtheil entscheidend sind. Nach Carus sei in der äußeren Bildung ein Symbol gegeben; es sei dabei nicht begreiflich, daß gerade das Thier und der Ungebildetere die Fähigkeit haben, ein solches Symbol leichter zu verstehen.

unserer Reflexionsthätigkeit, unseres Verstandes dazu, ihn zu erkennen.

Wie erlangen wir Kenntniß von den Gemüthszuständen Anderer? Einzig und allein dadurch, daß wir selbst derselben Gemüthszustände fähig sind, oder daß wir dieselben schon in uns erlebt haben. Gemüthszustände zu verstehen, welche wir noch nicht erlebt haben, wäre schwer denkbar. Hier gilt der Satz: Nil est in intellectu. quod non erat in sensu. Wie erkennen wir aber, daß dieser und jener Ausdruck gerade von diesem und jenem bekannten Gemüthszustande Zeugniß gibt? Bei der Unmittelbarkeit und Allgemeingiltigkeit dieses Erkennens werden wir annehmen dürfen, daß hier zunächst Ursachen physiologischer Natur thätig sind. Wie die Ausdrucksbewegungen nicht Producte der Absicht sind, so liegt auch ihr Erkennen zunächst nicht in einer darauf gerichteten Absicht.

Die Erscheinungen des Mitempfindens bei Leiden Anderer sind bekannt. Der Ausdruck „Mitleid" ist auch in rein physiologischem Sinne zutreffend. Die Aehnlichkeit des Mitempfindens geht so weit, daß wir uns sogar in den gleichen Organen und in ähnlicher Weise, wie der Leidende, afficirt fühlen. Der Weg, auf welchem wir zu diesem Mitempfinden gelangen, geht durch die Vorstellung;*)

*) Nach Henle („Anthropologische Vorträge") erweist sich der Affect als eine Modification des Vorstellens, bei welcher der

es ist aber von hohem Interesse, daß sich die Vorstellung mit dem Empfindungsausdrucke Anderer in lebhaftester Weise beschäftigt und ihm eine, ich möchte sagen angeborene Aufmerksamkeit entgegenbringt, welche ihre Thätigkeit als eine unbeabsichtigte und unbewußte erscheinen läßt. Auch Darwin gesteht zu („Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen", S. 220), daß wir ganz sicher auch mit denjenigen sympathisiren können, für die wir keine Zuneigung empfinden, indem die Vorstellung oder Wahrnehmung der Leiden Anderer in unserer Seele so lebhaft wachgerufen wird, daß wir selbst leiden. Er hält diese Annahme nur für ungenügend zur Erklärung des Umstandes, daß wir mit geliebten Personen tiefer empfinden als mit den gleichgiltigen. Die Ursache davon liegt wohl in der größeren Aufmerksamkeit, welche wir den Ausdrucksbewegungen geliebter Personen entgegenbringen. Aber nicht nur Schmerzen, sondern auch andere körperliche Zustände werden mit empfunden und erregen ähnliche Erscheinungen in Andern. So die Zustände des Niesens, Gähnens, Lachens, Weinens und namentlich auch Zustände tiefer Erregung. Wenn wir Zeuge einer solchen sind, so wird unser Mitgefühl so stark erregt, daß eine sorgfältige Beobachtung vergessen oder fast unmöglich wird (Darwin, a. a. O., S. 12). Daraus folgt, daß es auch in diesem Falle nicht zunächst ein

Körper in Mitleidenschaft gezogen wird. Man lese auch Johannes Müller, „Handbuch der Physiologie", Bd. II, S. 106.

Verstandesschluß ist, welcher uns den Erregungszustand des Anderen erkennen läßt, ja, daß sogar das verstandesmäßige Urtheil von der Intensität der sofort auftretenden Mitempfindung zurückgedrängt, gehindert wird. Insbesondere ist es der in der Muskelbewegung zur Erscheinung gelangende Ausdruck, welcher unser Mitempfinden erregt. Der Anblick von Epileptischen bewirkt nicht selten epileptische Anfälle. Es gibt krankhafte Zustände, in welchen der Kranke geradezu mit unbezwingbarer Nothwendigkeit die Geberden Anderer nachahmt.*) Wir brauchen übrigens nicht so weit zu gehen. Täglich bieten sich uns Erscheinungen dar, welche Zeugniß geben, daß wir die Erregung Anderer nicht etwa blos äußerlich erkennen, sondern förmlich mitempfinden, und zwar in der Art, daß ähnliche Erregungszustände in uns wach werden. Ueberhaupt theilen sich Muskelbewegungen Anderer leicht mit. Dies ist namentlich bei rhythmischen Bewegungen der Fall. Es gehört eine gewisse Willensanstrengung dazu, mit einem gleichmäßig Daherschreitenden nicht Schritt zu halten. Ein lebhafteres Mienenspiel malt sich auch häufig in den Gesichtszügen des Beschauers ab, und zwar in desto lebhafterem Grade, je intensiver die Erregung ist,

*) Eines der merkwürdigsten Beispiele von Mitempfinden erzählt Dr Othmar Domrich mit Berufung auf Hecker in seinem Buche: „Die physischen Zustände" (Jena, Friedr. Manke, 1849), S. 221.

durch welche es hervorgebracht wird, und je ungeübter der Beschauer ist, seine Muskelbewegungen zu beherrschen. Darwin bemerkt, es sei sicher, daß beim Menschen eine starke Neigung zur Nachahmung besteht, unabhängig vom bewußten Willen. Man wird die Beobachtung machen können, daß Personen, welche viel mit einander verkehren, einen ähnlichen Mienenausdruck und ähnliche Gewohnheiten in der Bewegung ihrer Muskeln annehmen. Die Beobachtung von Mitbewegungen wird man stets im Theater oder Concertsaale machen können. L. Geiger („Ueber die Entwickelung der menschlichen Sprache und Vernunft") bemerkt, daß der Trieb der Nachahmung des Sichtbaren durch die Geberde die menschliche Vernunft auf einem gewissen Standpunkte in ungeheuerem Maße wirklich beherrscht habe, was geschichtlich mit völliger Bestimmtheit nachzuweisen sei. Erzähler, welche ihre Zuhörer in gespannte Aufmerksamkeit zu versetzen wissen, pflegen bei einer plötzlichen komisch oder drastisch wirkenden Gestikulation einen ganzen von der Beobachtung seiner selbst abgezogenen Kreis zu gemildeter Mitbewegung, einer geringen Neigung des Hauptes, einem Verziehen des Mundes oder dergl. unbewußt mit fortzureißen. Aus allen diesen Thatsachen muß die Folgerung gezogen werden, daß Bewegungen Anderer, und namentlich jene Muskelbewegungen, welche Folgen von Erregungszuständen sind, sich auch dem Beobachter mittheilen. In dieser

Mitempfindung wird man die Erklärung dafür suchen dürfen, daß wir Erregungszustände Anderer erkennen, und zwar derart, daß diese Erkenntniß als eine über allen Zweifel erhabene, geradezu aprioristische erscheint und nicht blos auf Verstandesschlüssen beruht.

Wird unser Muskelapparat durch die Wahrnehmung der Bewegung in eine ähnliche Thätigkeit versetzt, so erwacht damit von selbst das Verständniß des Erregungszustandes, welcher eben solche Muskelbewegungen im Gefolge hat. Daß eine solche Rückwirkung der Muskelbewegungen stattfindet, kann wohl kaum bezweifelt werden. Nach Darwin (a. a. O., S. 374) macht der freie Ausdruck einer Gemüthsbewegung durch äußere Zeichen dieselbe intensiver. Auf der andern Seite macht das Zurückdrängen aller äußeren Zeichen, soweit dies möglich ist, unsere Seelenbewegungen milder. Selbst das Heucheln einer Gemüthsbewegung errege dieselbe leicht in unserer Seele (375). Nach Birch-Hirschfeld („Ueber den Ursprung der menschlichen Mienensprache", „Deutsche Rundschau" 1880, S. 54) wirkt jeder Vorgang im Geiste erregend auf die Sinne und ihre muskulösen Hilfsapparate auf jene Bahnen, durch welche der Geist die Mittel des Erkennens, Vorstellens und Denkens empfangen hat. Daß diese Wirkung und Rückbeziehung stattfinde, bestätigt Dr. B. Volz. Er

sagt: „Wir sind uns recht wohl unserer Mienen bewußt, die immer von unserer Seelenstimmung abhängen und mit ihr harmoniren, und vermöchten, wenn wir zeichnen könnten, sie ohne Spiegel auf's Papier zu werfen. Dieses Zusammentreffen von Ursache und Wirkung, von Seelenstimmung und Muskellage wird uns durch Uebung so sehr zur Gewohnheit, es bildet sich ein Gefühl von Zusammengehörigkeit, der Unzertrennlichkeit aus, daß die Empfindung der gleichen Muskellage auch rückwärts wieder jene Seelenstimmung hervorruft, unter deren Wirkung sie zu stehen gewohnt ist." (Ueb. Physiog. u. Mim., „Deutsche „Vierteljahresschrift" 1886, Jänner bis März.)

Auch Wundt bestätigt („Phys. Psych.", S. 804), daß die körperlichen Folgen des Affectes ihrerseits auf die Gemüthsbewegungen selber zurückwirken.*)

*) Eine erfreuliche Bestätigung meiner Ansicht über die Mittheilung von Gemüthsbewegungen enthält der Aufsatz von Wilhelm Wundt: „Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen" in seinen 1885 erschienenen Essays. Dort heißt es (S. 232): „Vermöge dieser unauflöslichen Verbindung erweckt dann auch die mimische Bewegung in dem äußeren Beobachter die nämlichen sinnlichen Eindrücke und läßt ihn in einem gewissen Grade mit uns empfinden. Daher jene unwiderstehliche Gewalt, mit der, besonders bei Kindern und Naturmenschen, das äußere Zeichen der Gemüthsbewegung selbst sich überträgt — eine rein sinnliche Quelle des Mitleids und der Mitfreude, welche für die sittliche Entwickelung wahrscheinlich einen größeren Werth besitzt, als die eindringlichste pädagogische Ermahnung."

Lavater führt das physiognomische Gefühl auf einen Zustand sympathischen Mitempfindens zurück, wenn er dasselbe einen warmen Antheil an einem sichtlichen Gegenstande nennt, wodurch er das ganze Verhältniß seiner Existenz erkenne. Er weist auch ausdrücklich auf die Homogenität in der Menschengestalt hin. Vom berühmten Physiognomisten Campanella wird erzählt, daß er in einem hohen Grade die Kunst besessen habe, menschliche Gesichtszüge nachzuahmen, und, wenn er die Neigungen derer, mit welchen er umging, zu erforschen Lust hatte, das Gesicht, die Geberde, die ganze Stellung der Personen angenommen habe, welche er untersuchte (G. Th. Fechner, „Vorschule der Aesthetik", S. 157). Auch Schauspieler sowie Kinder wenden dasselbe Mittel an, um sich über die Bedeutung einer Ausdrucksart klar zu werden. Kant hebt hervor, daß man sich durch willkürliche Annahme einer bestimmten mimischen Haltung in eine entsprechende Stimmung versetzen könne. Demzufolge wird (nach Sophus Schack, „Physiogn. Stud.", S. 251) z. B. auch der Inquisitor von den Eigenheiten des Delinquenten auf eine gewissermaßen sympathetische Weise berührt werden und davon etwas in sich selbst aufnehmen müssen. Umgekehrt bedingt eine lebhafte Vorstellung auch eine entsprechende mimische Haltung. So vermögen wir z. B. beim Verfolgen einer Erzählung die Bilder ruhig und objectiv in uns zu entwickeln;

wir pflegen aber bei größerer Lebhaftigkeit uns in die handelnde Person hineinzuversetzen, und dann kann Jeder an sich selbst beobachten, daß die Vorstellung eines Schlages oft mit einem zuckenden Gefühl im Arme, die Vorstellung eines Sprunges mit einer Neigung zu springen verbunden ist. (F. A. Lange, „Geschichte des Materialismus" II, S. 368). Vielleicht ließe sich die Thatsache, daß wir mit einer Gewißheit, die geradezu einer aprioriſchen Erkenntniß gleichkommt, zu wissen glauben, daß lebendige Organismen, namentlich die uns in ihrem Bau näherstehenden Thiere Empfindungen haben, während wir von Pflanzen und Mineralien mit ebenso apodiktischer Gewißheit voraussetzen, daß ihnen Empfindung nicht eigen sei, auf sympathische Beziehungen zwischen Organismen gleichartiger Structur zurückführen.*)

Von einer der dargelegten ähnlichen Voraussetzung geht Ludwig Geiger in seinem Werke „Ursprung und Entwickelung der Sprache und Vernunft" aus. Nach ihm läßt sich durch Wortforschung bestimmt

*) Nach Lange (a. a. O. I, S. 334) bemerkt Lamettrie, den er den Aristipp des neueren Materialismus nennt (geb. 1709), daß ich im Grunde nur meiner eigenen Empfindung gewiß bin. Daß Andere auch empfinden, schließe ich mit weit größerer Ueberzeugungskraft aus dem Ausdruck ihrer Empfindungen in Geberden und Tönen, als aus der articulirten Rede. Jene energische Sprache der Gemüthsbewegungen sei aber bei den Thieren dieselbe, wie bei den Menschen, und sie habe weit mehr Beweiskraft als alle Sophismen Descarte's.

erweisen, daß die Form, unter welcher das Empfinden dem Menschen verständlich wird, die Mitempfindung ist, eben jener Reiz, welcher die Sprache selbst am Anfange der menschlichen Seele zu entströmen gezwungen habe, Sympathie, welche der Anblick der empfindungsentsprungenen Bewegung unwiderstehlich wachrufe und zu einem Mittönen zugleich der Bewegung und der Empfindung in dem Anschauenden gestaltete. Verstehen wir also die Thiere nicht völlig, so geschehe es, weil wir ihnen nicht hinlänglich gleich gestimmt seien, und aus diesem Grunde würden wir ihre Innenseite auch kaum jemals ganz begreifen. Daß die Aehnlichkeit der Structurverhältnisse des Körpers, namentlich der Respirations- und Circulationsorgane, von welchen unsere Ausdrucksformen abhängen (Darwin, a. a. O., S. 373), von größter Bedeutung für das Verständniß von Empfindungen ist, geht auch daraus hervor, daß Thiere in dem Grade, in welchem sie dem Menschen ähnlicher construirt sind, dessen Ausdrucksbewegungen besser verstehen. Ein Jeder, welcher Affen beobachtet hat, wird daran nicht zweifeln, daß sie vollkommen die Geberden und den Ausdruck unter einander und, wie der von Darwin citirte Rengger bemerkt, auch die der Menschen verstehen. Nach Darwin sind einige der ausdrucksvollsten Handlungen der Affen dadurch interessant, daß sie denen des Menschen äußerst analog sind. (S. 133.)

Wir kommen nochmals auf L. Geiger und seine merkwürdige Ansicht über den Ursprung der Sprache zurück. Nach ihm war es das bis zur Mitbewegung fortreißende lebhafte Mitgefühl für eine vor den Augen halb menschlicher Geschöpfe plötzlich zuckende oder leidenschaftlich und gewaltsam erschütterte thierische Gestalt, welches, indem es unwillkürlich von einem Laute begleitet war, zu einem dauernden und weiter entwicklungsfähigen Besitze der Seele wurde. Damit war seiner Ansicht nach das erste Sprachobject und mit dem damit unwillkürlich verbundenen Schrei der erste Sprachlaut gegeben; daran knüpfte sich allmälig die Fähigkeit zur Auffassung auch der Gestalt selbst, an der dieses Interessante vorgegangen. Damit fiel nun dem Laute, der zunächst nur Ausdrucksform war, in der weiteren Entwickelung eine neue Aufgabe zu, welche im weiteren Verlaufe zur Sprache führte. Für uns ist er aber interessant als durch Sympathie hervorgerufene, gewissermaßen gewaltsam erzwungene Ausdrucksbewegung.

Der Sprachschrei erfolgt nach Geiger ursprünglich nur auf den Eindruck, den der Anblick eines in krampfhafter Zuckung oder gewaltiger wirbelnder Bewegung befindlichen thierischen oder menschlichen Körpers, eines heftigen Zappelns mit Füßen oder Händen, der Verzerrung eines menschlichen oder thierischen Gesichtes, insbesondere des Verziehens des Mundes und der Wimpernbewegung der Augen macht.

So überraschend diese Anschauung für den ersten Augenblick wirken mag, so wird sie uns mit einem Male sehr nahe gerückt, wenn wir an Stelle dieses convulsivischen Zappelns und Zuckens die Ausdrucksbewegung setzen, die sich in den ursprünglichen Zeiten ja sicher in lebhafterer, einem solchen Zappeln und Verzerren ähnlicher Weise geäußert haben mag. Geiger selbst deutet dies an, wenn er sagt: „Das Erste und Früheste, was irgend eine Menschensprache ausdrückt, ist eine solche sichtbare Thier- oder Menschenbewegung. Man kann dieses Object eine Geberde nennen oder auch eine Miene; das letztere um so eher, als das Wort Miene dem griechischen Mimos, ebenso wie Pantomimos, entspricht und eigentlich eine nachahmende Geberde bedeutet, wie sie den ersten Sprachlaut vielleicht begleitet hat." Er fährt fort „Wie der Schrei Mitempfindung des ihn verursachenden Reizes nach sich zieht, weil der Weg von diesem Nervenreize über die modificirte Ahnung zum Gehör und auch wieder rückwärts bis zum sympathischen Schmerze führt, so muß auch der die Seele von dem Eindrucke einer Gesichtsempfindung befreiende Sprachschrei sympathetisch etwas jenem Gesichtseindrucke Aehnliches innerlich in demjenigen, welcher ihn hört, hervorrufen. Dabei kommt dem Gesichtseindruck noch, die Eigenschaft, objectiv und gemeinsam zu sein, ganz besonders zu statten; denn wir werden uns doch nicht vorstellen dürfen, daß der erste dem Worte

verwandte Klang der Brust eines einsamen Geschöpfes entquollen sei."

Soweit sich nun mit diesem Schrei die Erinnerung verbindet und damit das Wiederwachrufen des einstmaligen Eindruckes zum Verständnisse der Ursachen desselben immer überflüssiger macht, entwickelt sich dieser erste Laut zur Sprache.*) Soweit er aber stets in ursächlicher Beziehung zum Erregungszustand selbst betrachtet wird, soweit er sich stets als ein lebendiger Ausdruck eines solchen darstellt, fällt er dem Gebiete zu, welches Gegenstand unserer Betrachtung ist, der Tonkunst.

Nicht nur die Muskelbewegungen der Geberden und der Mimik, sondern auch die lauterzeugenden sind einer solchen Mittheilung fähig. Auch Lautäußerungen sind, wie schon erwähnt, Folgen von Muskelcontractionen, die mit Erregungszuständen zusammenhängen. Sie haben auch die Fähigkeit, durch ihren Charakter die Art der Muskelbewegung, durch welche sie hervorgebracht worden, genau zu präcisiren. Sowohl die Stärke des hervorgebrachten Lautes als auch die Dauer desselben, als auch seine Tonhöhe, sind von der eigenthümlichen Verwendung des ihn hervorbringenden Muskelapparates abhängig. In ihrer Differenzirbarkeit sind Laute sowohl im Rhyth-

*) Auch Wundt meint („Phys. Psych.", S. 839), es liege die größte Wahrscheinlichkeit vor, daß sich die Gedankenäußerung aus den Gemüthsbewegungen entwickelt habe.

mus ihrer Nacheinanderfolge als auch in ihrer Tonhöhe fähig, von den feinsten Nüancirungen der in Thätigkeit versetzten Muskelbewegungen Zeugniß zu geben. Jeder der verschiedenen Tonstufen liegt eine andere Bethätigung des Muskelapparates zu Grunde. Es ist klar, daß mit der größeren Freiheit des Lautes von zufälligen, äußerlich modificirenden Einflüssen seine Fähigkeit, auf die ihn hervorbringende Muskelbewegung einen Rückschluß zu gestatten, wächst. Hierzu ist auch eine gewisse Dauer ein und derselben Lautäußerung erforderlich.

Der Laut wird damit zum Ton. Im Tone erhält er die erforderliche Klarheit und Dauer, welche mit Bestimmtheit auf die einzig mögliche Bethätigung des Muskelapparates bei seiner Hervorbringung hinweist. Da ein bestimmter Ton nur einer bestimmten Muskelthätigkeit seinen Ursprung verdanken kann, ist in ihm die Möglichkeit gegeben, sie zu erkennen. In dieser Verbindung mit einer von einem Erregungszustande abhängigen Muskelbewegung ist demnach der Ton der menschlichen Kehle nicht blos ein Phänomen (ausschließlich als solches hat ihn unsere Aesthetik betrachtet), sondern auch ein Ausdrucksmittel, wie Mimik und Geberdensprache, ja mit diesen in innigster Verbindung und seinem Wesen nach nur verständlich in dieser seiner Eigenschaft.

Als Ausdrucksmittel wird er in eben der Weise erkannt und verstanden, wie andere von Erregungs-

zuständen abhängige Muskelbewegungen. Wir dürfen nicht außer Acht lassen, daß ursprünglich, so lange die heute mögliche Isolirung einzelner Muskelbewegungen durch Uebung, Gewohnheit und Vererbung nicht erreicht war, Gemüthsbewegungen sich nicht nur in einzelnen Aeußerungen kund gaben, sondern, sowie sie den ganzen Körper erfaßten, sowohl in der Geberde als auch im Laute ihren Ausdruck fanden. Noch heute wird man wahrnehmen können, daß bei Gebildeten Gemüthsbewegungen in weit geringerem Maße den ganzen Körper zu erfassen pflegen als bei minder Gebildeten, bei Kindern, bei Wilden. Einflüsse mächtiger Natur haben die Mittel des natürlichen Ausdruckes derart bestimmt, daß sie ihre Fähigkeit, unmittelbar Zeugniß von Gemüthszuständen zu geben, theilweise eingebüßt haben. Sowohl die Muskelthätigkeit des Körpers als auch insbesondere die der Kehle ist im Laufe der Zeit bestimmten Zwecken dienstbar gemacht worden. Die erstere ist durch die Arbeit als ein Erhaltungsmittel, die letztere durch die Sprache als ein Verständigungsmittel in Anspruch genommen worden. Ursprünglich wurde der den ganzen Körper erfassende Gemüthsausdruck durch eine adäquate Mitbewegung des ganzen Körpers verstanden. Geberde, Miene und Lautäußerung wirkten zusammen. Jedes dieser Ausdrucksmittel kam den anderen zu Hilfe, daher das Verständniß des Ausdruckes ein viel lebhafteres, viel zweifelloseres sein mußte, als später.

Das Ausdrucksmittel des Tones war daher in den Kindheitszeiten der Menschheit nicht in dem Maße vorwiegend wie heute. Es war dem Tone noch nicht jene nahezu ausschließliche Aufgabe zugefallen, Vermittler von Gemüthszuständen zu sein. Seinem Berufe konnte es ursprünglich vielleicht genügen, durch seine Schallwirkung die Aufmerksamkeit auf den Ausdruckgebenden zu lenken. Je mehr die Geberde in Folge der fortschreitenden Cultur, der Dienstbarkeit unter Arbeitszwecken, und namentlich der den Körper verhüllenden, zum Theile den Blicken entziehenden Kleidung, als Ausdrucksmittel eingeschränkt worden ist, desto mehr Bedeutung gewann der Ton als Ausdrucksmittel. Größere Aufmerksamkeit wurde auf ihn concentrirt, und es bildete sich auch in der That mit ihr die wachsende Fähigkeit, ihn als Vermittler von Erregungszuständen zu verstehen. Dazu zeigte sich das den Ton aufnehmende äußerst bildsame Organ, das Ohr, in hohem Grade geeignet. Ihm ist die Fähigkeit gegeben, nicht nur Stärke und Dauer des Tones, sondern auch seine durch die Verschiedenartigkeit der hervorbringenden Muskelthätigkeit bedingten Veränderungen zu unterscheiden. Seinem Bedürfnisse nach klarer Unterscheidung folgend, klärte sich die tonliche Ausdrucksweise. Da strenge Abgrenzung und Unterscheidung ein nothwendiges Erforderniß jener Klärung ist, so war es erforderlich, die noch ineinander fließende

Tonmasse zu scheiden, gleichsam aus der Summe von möglichen Muskelbewegungen zur Erzeugung von Lauten gewisse auszuscheiden und festzuhalten und der Klarheit und Präcision wegen die Vollständigkeit der zu liefernden Bewegungsnüancen zu opfern.

In welcher Art und unter welchen bestimmenden Einflüssen sich unter der Controle des Ohres dieser Proceß vollzogen hat, soll einer späteren Erörterung vorbehalten bleiben. Zunächst drängt sich uns die Frage auf, ob denn in der That Lautäußerungen einem ähnlichen Verständnisse begegnen wie andere Ausdrucksbewegungen. Lautäußerungen sind eben nichts Anderes als hörbar gewordene Muskelbewegungen, hörbare Geberden. Es ist kein Grund, anzunehmen, daß die Wirkung bei solchen eine geringere sein sollte als bei den durch das Gesicht vermittelten Geberden. Das Mittel des Tones ist an sich physiologisch mächtiger und unmittelbarer als das des Lichtes, welches den Gesichtseindruck bestimmt, und in hohem Grade geeignet, die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen und zu fesseln. Die Schwingungen des der Kehle entströmenden Tones geben unmittelbar Kunde von Schwingungen in unserem Organismus, indem sie dieselben direct auf Andere übertragen. Und diese Bewegungen stehen wieder in ursächlicher Beziehung zu dem die Muskelthätigkeit bestimmenden Erregungszustande.

Viele Thatsachen deuten darauf hin, daß in der That das Verständniß in solcher Art mitgetheilter Erregungszustände ein unmittelbares ist und ähnlich zu Stande kommt wie bei anderen Ausdrucksbewegungen. Gewisse Empfindungslaute sind bei verschiedenen Völkern gleich und finden sofort ein unmittelbares Verständniß. Die Anstrengung eines Sängers oder Redners bei Hervorbringung von Tönen und Lauten, wird beim Zuhörer ein physisches Unbehagen in der Kehle hervorrufen. Man sagt, es schnüre einem die Kehle zu. Auch die Anregung zur Hervorbringung gleicher Lautäußerungen ist vorhanden. Bei jubelnden Lustausbrüchen wird man unwillkürlich mit einzustimmen gedrängt sein. Leicht afficirbare Personen singen gehörte Melodien unwillkürlich mit. Man wird demnach annehmen dürfen, daß auch bei der Vermittlung von Muskelbewegungen durch den Laut das Verständniß für dieselben in Andern in der Art erwacht, daß sie sich der physiologischen Vorgänge bei Erzeugung der gehörten Laute unmittelbar bewußt werden und dadurch auch rückschließend zum Verständniß des die Muskelbewegung verursachenden Erregungszustandes gelangen.

Ist dieser Vorgang auch heutzutage häufig ein unmerklicher, so muß eben erwogen werden, daß die Beherrschung unserer Muskelbewegungen heute eine viel größere ist, als sie in den Urzeiten war, und daß wohl in den seltensten Fällen sich unser

Interesse in Momenten der Erregung auf die Vorgänge in unserem Organismus richtet. Aber die Miterregung muß keine so heftige sein, daß sie wirklich zur auch äußerlich wahrnehmbaren Bewegung führt. Der leiseste Reiz dazu kann genügen, das Verständniß für den Zustand zu erwecken, welcher der intendirten Bewegung entspricht.

Nimmt man an, daß die Wirkung des gesungenen Tones mit abhängig sei von der denselben hervorbringenden Muskelthätigkeit, so ergibt sich daraus, daß für diese Wirkung nicht allein die absolute, sondern auch die relative Tonhöhe von Bedeutung ist. Je nach dem verschiedenen Mitteltone einer Stimme, d. i. jenem Tone, der am leichtesten und ohne besondere Einwirkung einer stärkeren Erregung hervorgebracht wird, erfordert ein und derselbe Ton eine größere oder geringere An- oder Abspannung. Die Muskelthätigkeit, welche einen und denselben Ton hervorbringt, wird in verschiedenen Kehlen eine verschiedene sein. Der Ton, welchen der Tenor mit Leichtigkeit hervorbringt, kann dem Basse große Anstrengung machen. Der Impuls muß bei diesem ein anderer sein, um den gleichen Ton hervorzubringen. Das Verständniß für die Thätigkeit bei Hervorbringung einzelner Töne wird daher ein desto klareres sein, je leichter es dem Hörer wird, zu entnehmen, welcher Mittelton dem Sänger eigen ist. Es würde also der eigenthümliche Fall eintreten,

daß gerade dem ungeübten Sänger gegenüber, dessen Anstrengung, ungewohnte Töne zu singen, sofort bemerkbar würde, das Verständniß für die Bedeutung seiner Töne ein erleichtertes wäre. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß wir es noch nicht mit Sängern in unserem Sinne des Wortes, d. i. mit solchen zu thun haben, welche es sich zur Aufgabe setzen, Tonfolgen hervorzubringen, ohne dazu innerlich durch Erregungszustände genöthigt zu sein. Die Thätigkeit dieser ist eine ganz andere als die jener Urmenschen, welche in Folge von Erregungszuständen und in unmittelbarer Wirkung derselben Töne hervorbringen. Die Muskelthätigkeit, welche die Anstrengung, einen Ton hervorzubringen, verursacht, ist nicht zu identificiren mit der Muskelthätigkeit, welche sich aus einem Erregungszustande ergibt und zur Tonbildung führt.

Für die von uns in Betracht gezogene Wirkung ist also der Ton nicht in seiner absoluten Tonhöhe, sondern in seinem Abstande von einem Mitteltone, also von dem Maße der An- oder Abspannung bei seiner Hervorbringung abhängig. Der Ton der menschlichen Kehle gibt insbesondere durch seine Klangfarbe Zeugniß von seinem Verhältnisse zum Mitteltone. Anders klingt ein und derselbe Ton vom Baß, vom Tenor, vom Alt, vom Sopran gesungen. Von der Wirkung der relativen Tonhöhe können wir uns heutzutage allerdings nicht mehr die volle Vorstellung machen. Uebung der menschlichen Kehle hat dahin

geführt, ihre Töne immer mehr und mehr auszugleichen, zu glätten und ihrer charakteristischen Eigenschaften zu entkleiden. Andererseits ist durch die immer größere Klärung des Tones, namentlich auch durch seine Hervorbringung mit Instrumenten, mehr und mehr die Aufmerksamkeit des Ohres von seinen Eigenheiten als Ausdrucksmittel der Kehle abgelenkt und auf die ihm absolut, unabhängig davon zu kommenden Eigenschaften gezogen worden. Diese Eigenschaften sind so hoch bedeutsamer Natur, ihre physiologischen Wirkungen an sich so mächtig und vielseitig, daß es begreiflich erscheint, wenn diesen gegenüber jene ursprünglichen Wirkungen in den Hintergrund getreten, ja allmälig fast in Vergessenheit gerathen sind. Bei alledem machen sie sich doch auch heute noch geltend. Mögen die Töne eines Sängers noch so ausgeglichen sein, so wird es doch einem halbwegs geübten Ohre leicht möglich sein, seine Stimmlage und demnach den ihm eigenen Mittelton zu erkennen. Die Tonart, in welcher ein Lied gesungen wird, ist für seine Wirkung keineswegs gleichgiltig. Soll es von einer anderen Stimme gesungen eine gleiche Wirkung hervorbringen, so muß es entsprechend transponirt werden. Die Gleichmäßigkeit der Wirkung wird dann erzielt, wenn die Transposition ein gleichmäßiges Verhältniß des Tonstückes zum Mittelotone des Sängers erzielt. Die Worte Lohengrin's: „Nie sollst du mich befragen" machen in A-moll

eine andere Wirkung als in dem vorangehenden As-moll.

Bis nun wurde nur von der Wirkung von Tönen ohne Rücksicht auf ihren Zusammenhang gesprochen. Mag man dagegen Bedenken haben, daß einzelne Töne bei den vielen Momenten, welche auf ihre Erzeugung und Qualität Einfluß nehmen, sogleich in dem Sinne verstanden werden, daß sie einen ihrer Hervorbringung entsprechenden Zustand im Hörer zu erwecken vermöchten, so werden diese Bedenken Tonreihen gegenüber geringer werden. Es darf nicht vergessen werden, daß der Klarheit des inneren Verständnisses das Zusammenwirken auch der übrigen Ausdrucksmittel zu Hilfe kommt. Fassen wir eine Tonreihe in's Auge, so finden wir die Mittel, durch welche darin der Erregungszustand Ausdruck findet, vervielfacht. Außer dem, was der einzelne Ton zu Gebote stellt, kommen nun noch in Betracht die längere Dauer, die nun mögliche Zu- und Abnahme der Tonstärke, die Vertheilung der Töne ihrer Länge oder Kürze nach, die darin zur Wahrnehmung gelangende Athemdauer sowie die etwaige Ungleichheit des Athmens, die Schnelligkeit der Durchschnittsbewegung, die der ganzen Thätigkeit zu Grunde liegt und im Herzschlage ihre Norm findet, das Steigen und Fallen der Töne und eine damit zusammenhängende Muskelthätigkeit, welche in ihrem jeweiligen bestimmten Zusammenhange mit

größerer Präcision und Unzweideutigkeit auf bestimmte Erregungsursachen zurückweist.

Man muß davor warnen, zu glauben, als seien wir mit dem Erwähnten auch nur einen Schritt in den Tempel der Kunst eingedrungen. Die Töne, welche wir bis nun noch im Auge zu halten haben, beanspruchen nicht mehr Kunstgeltung als die Geberden, welche sich als unmittelbarer Ausdruck von Gemüthserregungen darstellen. Wir haben wohl einen Apparat kennen gelernt, welcher sich einer mannigfaltigeren Bildung fähig zeigt als der Ausdrucksapparat, welcher Thieren zu Gebote steht; es wurde auch darzulegen versucht, daß die Thätigkeit dieses Apparates ein eigenthümliches Verständniß findet; endlich haben wir gefunden, daß in der Anwendung dieses Apparates alle Momente vorkommen, welche wir später in der Kunst in höherer Klarheit und verfeinerter Ausbildung wieder antreffen. — Dies Alles darf uns aber darüber nicht täuschen, daß wir damit dem, was wir als das Wesen der Kunst bewundern, noch immer so ferne als möglich sind.

II.

Wir sind zu dem Ergebnisse gelangt, daß Ausdrucksbewegungen ein unmittelbares Verständniß bei Andern finden, nach welchem sie sich diesen als etwas selbst Erlebtes darstellen. In dieser Wechselbeziehung werden wir Ausdrucksäußerungen fassen müssen, wenn wir uns erklären wollen, daß sie einer Fortbildung fähig waren. Eine solche Wechselbeziehung setzt voraus, daß ein Bedürfniß vorhanden sei, die Aufmerksamkeit auf die Ausdrucksäußerungen Anderer zu lenken. Die Natur dieses Antriebes zu untersuchen muß die nächste Aufgabe dieser Erörterungen sein.

Es wäre irrig, zu meinen, dieses Bedürfniß falle mit dem Bedürfnisse nach Verständigung über äußere Vorfälle oder überhaupt mit dem Streben nach irgend einem Zwecke zusammen. Sicher ist ein Bedürfniß solcher Art bei gesellig lebenden Thieren in höherem Grade vorhanden als bei solchen, welche vereinzelt vorkommen. Dennoch wird man nicht behaupten können, daß die Ausdrucksfähigkeit bei der einen Gattung von Thieren eine größere ist als bei der andern. Der einsame Löwe ist ohne Zweifel eines größeren und mannigfaltigeren Ausdruckes fähig als das in Gesellschaft lebende Schaf. In einem derartigen Bedürfnisse könnte daher die Quelle der

Vervollkommnung des Ausdruckes nicht gefunden werden. In der Thierwelt finden wir die mögliche Ursache einer Vervollkommnung im geschlechtlichen Verhältnisse. Durch Laute und Geberden suchen auch unter den Thieren die Geschlechter sich anzulocken. Hierbei kommt es nun nicht auf eine Verständigung, sondern auf einen unmittelbaren Eindruck an. Nicht Absicht und Zielbewußtsein führen den Vogel dazu, seinen Gesang zu steigern, sein Gefieder aufzublähen u. dgl. Was ihm damit zugleich in Form einer Mitempfindung offenbar wird, das ist der Eindruck, den seine Aeußerungen auf das andere Geschlecht hervorbringen. Die Wahl erfolgt dann nicht etwa nach Schönheitsbegriffen, sondern aus zwingender innerer Nothwendigkeit. Die so gesteigerte Macht des Mitempfindens offenbart sich in der Geschlechtsliebe. Naturforscher bestätigen uns, daß in der That auf die Geschlechtsliebe die Vervollkommnung einzelner Fähigkeiten (Schönheit des Gesanges, Buntheit des Gefieders), namentlich aber auch des Ausdrucksvermögens zurückzuführen sei. Es kann zugegeben werden, daß eine Vervollkommnung des Kunstmittels in solcher Art denkbar sei. Die eigenthümliche Art der Kunstproduction und des Kunstgenusses ließen sich aber aus dieser einzigen Ursache nicht erklären. Das Bedürfniß, welches hier zur Production führt, ist die Geschlechtsliebe. Ebenso fällt der Genuß der Production mit der

Empfindung der Geschlechtsliebe zusammen. Darwin meint, da Töne ursprünglich als Mittel, das andere Geschlecht zu bezaubern, gebraucht worden seien, habe sich mit dem Eindruck der Töne die Erinnerung an die Empfindung der Liebe associirt; dies sei die Ursache ihres berückenden Reizes. Das Bedürfniß nach Kunstausdruck und Kunstgenuß ist aber ein viel mehr umfassendes als der Trieb nach Aeußerungen der Liebe. Dieser eigenthümliche, auf die letzteren zurückführende Reiz der Töne allein vermöchte demnach das Gefallen daran und die damit fortschreitende Vervollkommnung nicht zu erklären. Wir hätten es sonst in der Tonkunst mit einem erst künstlich Erzeugten, mit einem Bedürfnisse zu thun, welches erst durch den Reiz des sich darstellenden Mittels hervorgebracht worden wäre. Vollends unerklärt bliebe es, daß die Tonkunst auch zur Entäußerung von Empfindungen, welche von der Liebe verschieden sind, gebraucht wird, und daß ihre Uebung sich da nicht minder als ein unabweisliches, bei allen Völkern und zu allen Zeiten vorkommendes Bedürfniß darstellt.

Thiere haben wohl die Fähigkeit des Tonausdruckes; sie vermögen denselben wohl, und zwar, wie zu vermuthen, aus Ursachen, die im Geschlechtsverhältnisse liegen, zu vervollkommnen; daß aber irgend ein Thier eine Kunst in unserem Sinne des Wortes besitze, davon haben wir keine Erfahrung. Zum Wesen einer Kunstäußerung gehört es, daß sie

an sich und ohne Zuthun eines anderweitigen Reizes Gefallen erwecke, Verständniß finde, Erhebung bewirke. Das, was man etwa als Kunstleistungen des Thieres auffassen könnte, z. B. der Gesang der Vögel, ist entweder eine Selbstbethätigung ohne jeglichen Anspruch auf ein Entgegenkommen von Seite Anderer, oder es verfolgt einen äußerlichen Verständigungszweck, oder es findet einen Wiederklang nur beim Eintreten geschlechtlicher Beziehungen. Nicht minder als die Sprache ist die Kunst ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal des Menschen vom Thiere, und die eine wie die andere wird vielleicht auf die gleiche Quelle zurückführen können.

Das Wesen alles Daseins ist Bewegung oder mindestens Streben nach Bewegung. Auch in der unorganischen Welt äußert sich dasselbe in der als Anziehungskraft wirkenden Schwere, welche nur dann nicht zur Bewegung führt, wenn Hemmnisse entgegenwirken. In der organischen Welt gibt es ein fortwährendes Schaffen und Vernichten, einen immerwährenden, mit steten Raumveränderungen verbundenen Wechsel, ununterbrochene Bewegung. In der Fähigkeit der ungehinderten Ausübung seiner Bewegung, der ursprünglichen Anlage und Triebkraft entsprechend, liegt die Gesundheit und das Wohlbefinden des organischen Körpers. Unter den nicht nur durch die organische Anlage bedingten, nothwendigen, sondern vielmehr absichtlich veran-

laßten, gewollten Bewegungen sind zu unterscheiden solche, welche gewollt werden, weil sie unmittelbar eine Förderung unseres Körperzustandes zur Folge haben, und solche, welche eines äußeren Zweckes wegen unternommen werden. Bei jenen spielt nur unser augenblickliches Wohlbefinden, bei diesen eine zur Erreichung eines außen liegenden Zweckes drängende Vorstellung die Rolle. In dem einen Falle handelt es sich um die unmittelbare Befriedigung, in dem andern nur um die Voraussetzung einer künftigen Befriedigung, also um ein nicht unmittelbar im Empfindungs-, sondern im Verstandesleben liegendes Motiv. Dem Thiere wie dem Menschen sind Bewegungen der ersten Art eigen, welche also nicht erst durch nach außen zielende Absichten bestimmt werden, sondern nur zur Förderung des augenblicklichen Wohlbefindens dienen. In der Rückwirkung dieser Bewegung tritt die Fülle jener Kraft gleichsam in's Bewußtsein, welche überhaupt allen Bewegungsprocessen, also insbesondere auch der organischen Entwickelung und Fortbildung zu Grunde liegt. Es erwacht mit ihnen das Daseinsgefühl.*)

*) „Es gibt ein Gemeingefühl der Lust, welches nicht, wie das vom Lachen begleitete, in der Befriedigung erfolgreicher Thätigkeit, oder in dem durch den Anblick des niedergeworfenen Feindes gesteigerten Selbstgefühle seinen Ursprung hat, sondern welches nur aus dem frohen Gefühle des Daseins die lebendigen Menschen zur unmittelbaren Aeußerung einer

An sich, unberührt von hemmenden Ursachen, muß dasselbe als Wohlbefinden gefaßt werden. In diesen, ihm sein Dasein zum Bewußtsein bringenden Bewegungen genießt sich das lebende Wesen gleichsam selbst.*)

Nicht nur den Menschen, sondern auch den Thieren ist der Trieb zu Bewegungen eigen, welche nicht durch die Verfolgung eines äußeren Zweckes bestimmt werden. Man kann ihn den Spieltrieb nennen.**) In der Befriedigung desselben liegt

---

erhöhten Stimmung antreibt. Dann ist es das Spiel, welches, wie schon bemerkt, in allen Sprachen zugleich die tönende rhythmische Auslösung innerer Empfindung — Musik und Gesang und die damit zusammenstimmende lebhafte Bewegung der von Frohgefühl erregten Glieder ausdrückt — Spiel, Lust und Tanz sind zwecklos; sie entquellen dem Selbstgenuß." Noiré, „Der Ursprung der Sprache", S. 330.

*) „Die bloße Anstrengung der Muskel ist ein Vergnügen an sich selbst." Darwin, „D. Ausdruck d. G.", S. 78. „Ein gewisses Kraftgefühl ist mit jeder unserer activen Bewegungen untrennbar verbunden." Wundt, „Phys. Psych."

**) Schiller sagt („Ueber die ästh. Erziehung des Menschen", 27. Brief): „Zwar hat die Natur auch schon dem Vernunftlosen über die Nothdurft gegeben und in das dunkle thierische Leben einen Schimmer von Freiheit gestreut. Wenn den Löwen kein Hunger nagt und kein Raubthier zum Kampfe herausfordert, so erschafft sich die müßige Stärke selbst einen Gegenstand; mit muthvollem Gebrüll erfüllt er die hallende Wüste, und in zweckloſem Aufwande genießt sich die üppige Kraft. Mit frohem Leben schwärmt das Insect in dem Sonnenstrahle; auch ist es sicherlich nicht der Schrei der Begierde, den wir

ein Genuß. Das Charakteristische dieses Genusses ist es, daß er kein durch Vorstellungen und Einbildungen genährter, kein bloßes Vorgefühl eines geträumten künftigen Glückes, kurz, daß er von äußeren Zwecken unabhängig ist. Er wird ganz durch die Bethätigung in der Bewegung gegeben. Je lebendiger diese sich äußert, desto höher wird der Genuß der in ihr zur Erscheinung tretenden Lebenskraft. Daß diese Bethätigung des Spieltriebes es bis zu Lautäußerungen bringt, erfahren wir auch bei den Spielen der Thiere, so der Hunde. Eine Eigenthümlichkeit dieser Bethätigung ist es nun, daß sie sich namentlich im Zusammensein mit Anderen zeigt und steigert. Es wird von größter Bedeutung sein, den Einfluß des Zusammenseins mit Andern auf diese Art von Bethätigungen zu betrachten. Während sich beim Einzelnen Bethätigung und Rückwirkung dieser Bethätigung vollständig decken, daher ein alterirender Einfluß des letzteren auf die erstere, und damit etwa ein Einfluß auf irgend eine Fortbildung in den Aeußerungen des Bethätigungstriebes nicht denkbar

---

in dem melodiösen Schlag des Singvogels hören. Unleugbar ist in diesen Bewegungen Freiheit, aber nicht Freiheit von dem Bedürfniß überhaupt, blos von einem bestimmten, von einem äußeren Bedürfniß. Das Thier *arbeitet*, wenn ein Mangel die Triebfeder seiner Thätigkeit ist, und es *spielt*, wenn der Reichthum der Kraft diese Triebfeder ist, wenn das überflüssige Leben sich selbst zur Thätigkeit stachelt."

ist, wird die Sache anders, wenn Bethätigung und Rückwirkung auf verschiedene Individuen sich vertheilen. Wie erwähnt, sind in Rücksicht auf Wechselbeziehungen besonders die Affecte und ihre Aeußerungen von Bedeutung. Eine Wirkung der Ausdrucksbewegungen kommt ebenso bei Thieren wie bei Menschen vor. Doch ist die Erregbarkeit durch Mitempfinden bei Menschen sicher eine lebhaftere und mannigfaltigere. Damit allein ließe sich aber das Bedürfniß zur Aeußerung von Erregungen, welche von Andern mitempfunden werden, und der Genuß, den solche Erregungen sowie auch die Mitempfindung derselben gewähren, nicht erklären. Daß aber ein solches Bedürfniß, daß ein solcher Genuß besteht, läßt sich nicht bezweifeln. Sie waren es, welche, wie noch gezeigt werden soll, zur Kunst geführt haben.

In diesem, Thieren und Menschen gemeinschaftlichen Genusse gewisser Bewegungen, welche ohne bewußte Absicht gebraucht, Aeußerung der sie erfüllenden Lebensthätigkeit sind, und deren Antrieb sich auch beim Thiere zum Spieltrieb steigert, genießt also der thierische Organismus sein Dasein ungetrübt und ungehemmt durch äußere widrige Einflüsse; „Das Thier freut sich seines Daseins" ist dafür der treffende vulgäre Ausdruck. Eine Steigerung der Ausdrucksfähigkeit aber würde dieser Trieb allein nicht erklären. Denn Erregungen stärkerer Natur, welche durch äußere Anlässe hervorgerufen werden

und zu stärkeren Aeußerungen führen, haben nicht die Eigenschaft, unbefangene Lust mit diesen Aeußerungen in gesteigertem Maße zu verbinden. Mit solchen Erregungen ist zugleich eine Absicht verbunden, welche nach außen hin zielt, sei es nun die erregende Ursache zu beseitigen oder einen erwünschten Gegenstand zu erreichen, u. dgl. In den Ausbrüchen des Zornes, der Eifersucht, des Hasses, der Liebe, des Schmerzes u. s. w. kommt dem Erregten allerdings der Lebensproceß durch seine Concentrirung auf bestimmte Organe in gesteigerter Weise zur Empfindung. Diese Empfindung ist aber sowie hervorgerufen, so auch begleitet von den Vorstellungen, welche die Erregungsursache sind; diese Vorstellungen kommen von außen und drängen zur Erreichung äußerer Ziele, mit welchen erst die Auslösung des Erregungszustandes, die Befriedigung zusammenfällt. Der Zornige will den Gegenstand seines Zornes beseitigen, der Liebende den Gegenstand seiner Liebe gewinnen u. s. w. Man sieht also, daß mit dieser gesteigerten Erregung und der daraus hervorgehenden Bewegung ein unbefangenes Lustgefühl in der Art wie bei der Aeußerung des Spieltriebes nicht verbunden ist. Wäre es aber möglich, dasjenige, was jene Ausdrucksbewegungen mit äußeren Absichten verbindet, was ihnen die Richtung zur Erreichung äußerer Ziele und somit zur Befriedigung in dieser gibt, aus ihrem Wesen auszuscheiden, so daß sie sich nur

als dem Lebensprincipe entspringende gesteigerte Bethätigungen fühlbar machen würden, ungetrübt durch äußere Zwecke, so würde sich auch in ihnen die gleiche Quelle der Lust finden wie in den aus dem Spieltriebe hervorgehenden, nämlich die Lust am Wachwerden unseres Daseinsgefühles, diese aber in gesteigertem Maße, da die Bethätigung eine gesteigerte ist.

Eine solche Möglichkeit ist nun dem Menschen im Unterschiede vom Thiere gegeben. Alle Fähigkeiten, welche den Menschen wesentlich vom Thiere unterscheiden, lassen sich auf ein lebhafteres Zusammengehörigkeitsgefühl zurückführen. Wir dürfen uns darunter kein abstractes Wissen vorstellen. Ein solches folgt dem lebendigen Empfinden stets erst nach. An sich schon, in unserem Emdfindungsleben, in unserem Daseinsgefühle, offenbart sich ein mit Macht zum Mitmenschen drängendes Gefühl, ein Gefühl, welches uns in unseren Aeußerungen unmittelbar bestimmt, welches geradezu mit unseren Existenzbedingungen zusammenhängt, ein Gefühl, welches nicht unterbunden sein darf, soll der Mensch nicht wieder rettungslos der Thierheit anheimfallen. Die Lebendigkeit dieses Gefühles hat die Menschen zusammengeführt, hat ihre Verbindungen zu Völkern und Staaten verursacht, hat in ihnen ein lebhaftes Bedürfniß nach Verständigung erweckt, hat ihnen die Fähigkeit der Sprache verliehen; und ihm verdankt

auch, wie erörtert werden soll, die Kunst ihren Ursprung, sie, die ihm vor Allem seine Auszeichnung verleiht, so daß der Dichter von ihr sagen kann:

Im Fleiß kann dich die Biene meistern,
In der Geschicklichkeit ein Wurm dein Lehrer sein,
Dein Wissen theilest du mit vorgezog'nen Geistern,
Die Kunst, o Mensch, hast du allein.

Das „Zusammengehörigkeits-Gefühl" des Menschen, wie es zuvor genannt worden ist, äußert sich Erregungszuständen gegenüber in dem hohen Grade von Aufmerksamkeit, welchen wir ihrem Ausdrucke entgegen bringen. Man kann wohl behaupten, daß es für den Menschen kaum etwas Interessanteres, kaum irgend Erscheinungen der Außenwelt gibt, welche eine lebhaftere und beharrlichere Aufmerksamkeit an sich ziehen, eine Aufmerksamkeit, die mit der Macht einer unwiderstehlichen Gewohnheit wirkt, als die Ausdrucksäußerungen anderer Menschen. Lust und Leid schöpfen wir hier aus unmittelbarster Quelle. Mit zwingender Gewalt wirken sie auf uns, ohne erst durch langwierige Vermittlung sich unserer Vorstellungskreise bemächtigen zu müssen. Unser lebhaftes Interesse daran ist unser Erbstück, und, wie wir sehen werden, nicht das schlechteste. Die Rolle, welche der Einfluß des Ausdruckes Anderer in unserem Leben spielt, scheint mir noch zu wenig gewürdigt zu sein. Ich glaube,

daß man sie gar nicht hoch genug anschlagen kann. Unsere Gewohnheit, Alles im Sinne eines Ausdruckes zu erfassen, geht so weit, daß wir nicht nur lebendige, sondern auch leblose Objecte unwillkürlich als Producte eines Ausdruckes betrachten.*) Nicht nur, daß uns Erscheinungen und Bewegungen von Thieren sogleich sympathisch oder antipathisch anmuthen, auch in Blumen pflegen wir Ausdrucksformen zu erkennen, bezeichnen das Veilchen als bescheiden, die Nelke als stolz u. s. w., und selbst unorganische Körper gestalten sich uns bald als ausdruckgebende Formen, sobald sie nur entfernte Aehnlichkeit mit lebenden Körpern haben. Mit einem gewissen Zwange associiren wir Eindrücke, die wir empfangen, und zwar zunächst solche, welche ausdruck-

*) „Es gibt ferner eine Gestalt, die uns Allen so vertraut, so an das Herz geknüpft ist, daß wir sie mit Vorliebe unwillkürlich auf das anders Gestaltete auftragen, sie zu sehen glauben, wo uns nur etwas entfernt Aehnliches geboten ist, und so einen weiteren Beleg dafür geben, wie sehr die Gestaltung der Gegenstände, sogar im Widerspruche mit ihnen selbst, auf subjectiver Nöthigung besteht. Diese uns so überaus naheliegende Gestalt ist aber die menschliche, oder allgemein: die lebendige, ganz besonders aber das Menschenantlitz.“ L. Geiger, „Urspr. und Entw. der Sprache u. Vernunft“ I. S. 44. Einen ähnlichen Gedanken spricht Herder aus, wenn er sagt: „die ausdrucksvollste Allegorie ist der Mensch“ und später: „Wie mächtig ist die Geberde! Ueberzeugend, aufregend, bleibend.“ („Ideen zur Geschichte und Kritik der Poesie und bildenden Künste.“)

gebender Natur waren, ein Beweis, mit welch nachhaltiger Macht diese wirken, welches Interesse wir ihnen also entgegenbringen.

Dieses, dem Menschen eigene, gesteigerte Interesse für die Ausdrucksbewegungen Anderer bringt auch ein gesteigertes Mitempfinden derselben mit sich. Dieses Mitempfinden spielt im Menschen eine geradezu productive Rolle.*) Erregungszustände bleiben nicht blos auf erregte Individuen beschränkt, sie theilen sich auch Anderen mit, nicht durch die unmittelbare Wirkung der gleichen Erregungsursachen, sondern nur durch das Miterwachen gleichartiger Ausdrucksäußerungen, welche wieder gleichartige Erregungszustände erwecken. Damit ist nun dem Menschen eine höchst wichtige Möglichkeit gegeben, die nämlich, Erregungszustände zu empfinden, ohne unmittelbar von Erregungsursachen beeinflußt zu sein.

Hierbei ist allerdings unser Mitgefühl zugleich von ähnlichen Vorstellungen in Anspruch genommen wie der vor unseren Augen Erregte. Wäre es aber möglich, Erregungszustände von den trübenden Absichten, welche zur Erreichung äußerer, die Erregungsursache betreffender Ziele drängen, frei zu halten, so wäre auch damit eine ähnliche Lust erschlossen, wie

*) „Der Mensch erfährt und genießt nicht, ohne zugleich productiv zu werden. Dies ist die innerste Eigenschaft der menschlichen Natur.“ Goethe. („Ueber den sogenannten Dilettantismus.“)

sie mit der Bethätigung des Spieltriebes gegeben ist, eine Lust, welche aber in dem Maße eine erhöhte wäre, als sich in der Erregungsäußerung ein erhöhtes Maß von Lebensbethätigung auslöst. Ein solcher Zustand würde dem darin Befangenen nicht mehr als das Streben nach Beseitigung Aergerniß erregender Ursachen, nach Erreichung erwünschter Ziele u. s. w. erscheinen, sobald sich damit das Bewußtsein verbindet, daß er in keinem causalen Zusammenhange mit solchen Anlässen steht; er würde ihm nur als gesteigertes Empfinden erwachter höherer Lebensbethätigung bewußt. Der Erregungszustand wäre damit außer dem, was er in dem ursprünglich Erregten ist, noch etwas Anderes geworden; er erschiene geläutert und gereinigt, ein Zustand concentrirter Lebenskraft, nicht frei von den Vorstellungen erregender Ursachen, aber frei von dem Stachel derselben, indem ihm nicht thatsächliche uns bestimmende Veranlassungen zu Grunde lägen.

Daß Erregungszustände wirklich mit erhöhtem Lustgefühle verbunden sind, soferne dasselbe nicht durch widrige Vorstellungen aufgehoben oder beirrt wird, kann nicht bestritten werden. Damit hängt die Freude roher Menschen an schrecklichen Ereignissen und ungewöhnlichen, selbst grausamen Thaten, von der jeder Jahrmarkt Zeugniß gibt, damit aber auch die Lust Gebildeter an der Tragödie zusammen. Der Anblick gewaltiger Leidenschaftsausbrüche gewährt an

sich eine Lust, die desto ungetrübter ist, je weniger der Anblickende an den Erregungsursachen betheiligt ist. Wir betrachten selbst das Thier im Erregungszustande, den zürnenden Löwen, das sich in wilder Kraft aufbäumende Pferd mit einer Art von Vergnügen. Wo sich Kraft entfaltet, da verbindet sich mit ihr eine gewisse Lust. Und daß diese Kraft in dem Beschauer selbst lebendig wird, das ist ihr Charakteristisches. Die Formen, in welchen sich dieselbe äußert, sind die des im Andern wachgewordenen Erregungszustandes. Aber der Erregungszustand hat seinen Stachel verloren. Er ist nicht mehr das Bestreben, eine hemmende Ursache zu beseitigen oder einen fördernden Zustand zu erreichen, sondern nur mehr eine gesteigerte Lebensbethätigung, isolirt von den äußeren Veranlassungen zu der entsprechenden Erregung, wenngleich in der Erscheinung an die ursprünglichen Formen gebunden. In dieser Isolirung vermag auch ein Erregungszustand an sich in ähnlicher Weise wie die zwecklose, einzig dem körperlichen Wohlgefühle dienende Bewegung eine gewünschte Bethätigung zu werden. Ein Bedürfniß ähnlicher Art, wie die ursprüngliche Bethätigung in solchen Bewegungen oder im Spiele, könnte das Erwecken gesteigerter Empfindungen und Leidenschaften zum Genuß machen. Die schmerzlichsten Gefühle, die verzehrendsten Leidenschaften, sie vermögen zu einem Vergnügen erhebender Art zu werden, wenn es ge-

lingt, sie uns zu übermitteln, ohne daß uns ihre trübenden Veranlassungen mit erfassen. Solche Veranlassungen dürfen uns weder unmittelbar noch als durch unser Mitgefühl Betheiligte beirren. Wissen wir, daß der von Zorn Ergriffene eine gerechte Ursache dazu hat, so wird unser Mitgefühl nicht nur den Zustand des Zornes in uns erwecken, es wird uns unser Vorstellungsvermögen auch das Bestreben mit erwecken, diese Ursache zu beseitigen. Anders aber wird es sein, wenn dieses Bestreben in uns nicht erwachen kann, wenn unsere Vorstellung gerade nur soweit in Anspruch genommen wird, den Erregungszustand zu erwecken, nicht aber unsere Theilnahme an dem damit verbundenen Streben herauszufordern, wie dies in der Kunst der Fall ist. In solchen Erregungszuständen wird unser Wesen in gesteigertem Maße wach. Wie ein Wetter durchzucken sie uns reinigend und klärend, indem sie uns an die Quelle unseres Wesens und alles Daseins zurückführen; in solchen Umständen wird es uns zu Muthe, als gewänne unser Empfinden mit einem Male einen tieferen Einblick in den Proceß alles Werdens, wir fühlen uns über uns hinausgehoben, die uns innewohnende Schaffenskraft wird in einem Maße laut, welches uns ahnen läßt, daß ihre Productivität weit über unser individuelles Dasein hinausgeht: wir werden uns unserer Identität mit dem übrigen Weltleben bewußt.

Reinigung der Leidenschaften nannte Aristoteles den Zweck der Tragödie. Was uns im Genusse der Kunst als Empfindung oder Leidenschaft bewegt, das ist aber nur das uns übermittelte, der Mitempfindung entstammende gesteigerte Daseinsgefühl, allerdings concretisirt in der Form bestimmter Empfindungen oder Leidenschaften, da eben sein Lautwerden in uns nicht anders erzeugt werden kann, indem es in uns keine anderen Saiten für sein Spiel gespannt findet. Und diesem, nur dem Menschen eigenen Bedürfnisse entspricht die Kunst. Der Fähigkeit dieses gesteigerten Mitempfindens verdankt der Mensch die Fähigkeit, Erregungszustände in sich durch die bloße Vorstellung leicht wach zu rufen. Die große Aufmerksamkeit, welche wir unserer Natur nach dem Ausdrucke von Erregungszuständen widmen, und die damit verbundene Gewohnheit des Mitempfindens solcher durch die Erweckung gleicher Ausdrucksbewegungen machen es uns leicht, Erregungszustände durch die bloße Vorstellung ohne concrete Ursache in uns lebendig zu machen. Mit ihrer Entladung in entsprechenden Ausdrucksbewegungen ist dem Gesagten nach ein gewisses Lustgefühl verbunden. Dasselbe vermag sich bei seiner Aeußerung durch die Mitempfindung Andern mitzutheilen. Der Drang nach Ausdrucksäußerungen dieser Art sowie auch die Fähigkeit eines den Andern verständlichen Ausdruckes können je nach den Anlagen des Individuums verschieden sein. Das Bedürfniß

darnach kann in erhöhtem Maße angeboren sein, es kann auch durch äußere Umstände augenblicklich gesteigert werden; es kann so mächtig sein, daß es sofort zur Selbstbethätigung drängt; es kann aber auch sein Genügen darin finden, sich in der durch die Ausdrucksbethätigung Anderer angeregten Mitempfindung zu entladen. Es wirkt entweder productiv oder nur reproductiv.

Zur productiven, Andern mittheilbaren Ausdrucksbethätigung gehört eine entsprechende Eignung des Ausdrucksapparates. Die Verständlichkeit des Ausdruckes ist vor Allem von organischen und physiologischen Bedingungen abhängig. Mancher Ausdruckapparat spricht leichter an als ein anderer. Was in ihm vorgeht, springt klarer und intensiver in die Erscheinung als bei einem Andern. Zudem haben die eigenthümlichen Verhältnisse der menschlichen Entwickelung einen mannigfaltigen, theils hemmenden, theils verwirrenden Eindruck auf den Ausdrucksapparat geübt. Unser Ausdrucksapparat hat nicht den Zweck des Ausdruckes. Die Organe desselben sind zunächst andern Absichten dienstbar. Sie können dadurch, daß sie durch unsern Willen zu gewissen Dienstleistungen bestimmt und dadurch in ihrer ursprünglichen Bewegungsfähigkeit alterirt werden, mehr oder weniger ihre Fähigkeit, als Ausdruck erkannt zu werden, einbüßen. Es wurden bereits die alterirenden Einflüsse der Arbeit und der Bekleidung erwähnt.

Ist der Erregungsausdruck nicht unmittelbare Folge concreter, durch äußere Ursachen bestimmter Reize, sondern Entladung eines gesteigerten Daseinsgefühles, welches sich in den gewohnten Bahnen des Ausdruckes äußert, so beginnt mit der Direction dieses Daseinsgefühles in diese Bahnen ein Moment willkürlicher Absicht eine Rolle zu spielen. Der Ausdrucksapparat muß durch den Zustand erhöhten Kraftgefühles in einer Weise erfaßt werden, welche dem concreten Ausdrucke einer bestimmten Empfindung oder Leidenschaft entspricht. Nur so vermag er auch den Ausdrucksapparat des Andern in einer auch diesem verständlichen Weise zur Mitempfindung zu reizen. Kommt nun nicht einmal die Fähigkeit des unwillkürlichen Ausdruckes allen Menschen in gleichen Maße zu, so ist dies noch weniger bei jenem Ausdrucke der Fall, welcher sich aus einem mit Absicht concretisirten Bedürfnisse nach Kraftentäußerung ergibt. Es ist daher immerhin möglich, daß einem Individuum ein höheres Maß dessen, was wir Daseinsgefühl genannt haben, eigen ist, ohne daß ihm die Fähigkeit verliehen ist, dasselbe durch concreten Ausdruck zu entsprechender Erscheinung zu bringen, wie es auch andererseits möglich ist, daß die Fähigkeit des concreten Ausdruckes in hohem Grade vorhanden ist, jedoch der überschwängliche Drang, dem der Ausdrucksapparat gleichsam als Instrument dient, mangelt.

Wir sind an dem Punkte angelangt, ein Bedürfniß zur höheren, von äußeren Erregungsursachen unabhängigen Erregung und eine diesem Bedürfnisse entgegenkommende Fähigkeit annehmen zu dürfen. Von diesem Punkte aus fortschreitend, können wir es uns erklären, daß der Vervollkommnung des Ausdrucksmittels, als des Mediums, durch welches Erregungszustände frei von äußeren trübenden Erregungsursachen überliefert werden, erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet werden konnte.

Die dem Menschen zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel sind die Geberde und der Laut, der letztere auch nur eine mit einer Schalläußerung verbundene Geberde. Dadurch, daß diese Ausdrucksmittel nicht nur unbewußte Begleiter erregter Empfindungen und Leidenschaften sind, sondern auch an sich ein gewisses Lustgefühl bekunden und vermitteln, gewinnen sie eine neue Bedeutung. Im Interesse der Erhöhung dieses Lustgefühles erscheint ihre Vervollkommnung wünschenswerth. Diese Vervollkommnung wird als Klärung und Steigerung des Ausdrucksmittels angestrebt. In ihr wird die Geberde zur Mimik und zum Tanz, die Lautäußerung zum Gesang.

Bevor wir untersuchen, welche Einflüsse bei der Vervollkommnung des Ausdrucksmittels bestimmend mitgewirkt haben, müssen wir noch dem Ergebnisse Beachtung schenken, daß in dem nun betrachteten Stadium der Erweckung und des Genusses von Er-

regungszuständen nicht mehr alle Individuen im gleichen Maße daran betheiligt sein konnten. Die größere Anlage zur Erweckung und Mittheilung des Ausdruckes kommt nun mit in's Spiel. Einzelne in dieser Richtung höher Begabte ragen aus dem Volke hervor; Ausdrucksbethätigung und Genuß derselben werden nun Anlaß einer strenger gezogenen Unterscheidung. Es scheiden sich Künstler und Publicum. In der verschiedenen Anlage jener, welche wir, dem Gange unserer Untersuchungen vorgreifend, des besseren Verständnisses wegen kurzweg Künstler genannt haben, ist der Anlaß gegeben, die Leistungen Einzelner zu bevorzugen und dadurch einerseits den Wunsch, andererseits das Streben nach Vervollkommnung der Productionen in der Richtung des höheren Genusses, welchen die Leistung geboten hat, zu erwecken. Ob und inwieweit der Bethätigungsdrang des Künstlers im Laufe geschichtlicher Entwickelung eine Steigerung erfahren konnte und erfahren hat, darüber läßt sich eine Entscheidung wohl nicht aussprechen. Sicher aber sind die Ausdrucksmittel einer solchen Vervollkommnung zunächst durch das Streben Einzelner, durch Gewohnheit und Vererbung, endlich durch Erfindung fähig und haben eine solche auch erfahren. Diese zu verfolgen sei unsere nächste Aufgabe.

Naturgemäß führt uns unsere Untersuchung vor Allem auf die Betrachtung der Vervollkommnung

des Lautausdruckes. Dieser läßt sich in den früheſten Zeiten isolirt nicht denken. Er ist nur ein Theil des Gesammtausdruckes, mit dem Ausdrucke durch Miene und Geberde innig verbunden. Dauer, Stärke, Höhe, Veränderlichkeit und zeitliche Anordnung ergeben sich, wie wir erfahren haben, aus dem Gesammtzustande des erregten Körpers. Damit sind die Anfänge der Tonik und Rhythmik, des Tempos und des Taktes, also aller Elemente, aus welchen unsere heutige Musik besteht, gegeben. Das Streben nach Vervollkommnung wird sich bei Lautäußerungen in doppelter Richtung geltend machen. Es wird den Laut und mit ihm die Gesammtgeberde von allen Unreinheiten, welche ihre Verständlichkeit stören, zu befreien suchen; nicht weniger wird es aber auch darauf gerichtet sein, den die Aufmerksamkeit auf sich lenkenden Reiz des Ausdrucksmittels zu steigern.

Als ungetrübter und unverfälschter Ausdruck müssen sich Tanz und Gesang darstellen; denn nur so vermögen sie verständlich zu sein und die beabsichtigte Wirkung durch Erweckung gleichartiger Mitempfindung zu erzielen. Die Aeußerungen der Ausdrucksmittel werden aber auch möglichst zugänglich, möglichst bestechend zu werden streben. Sie werden den Sinnesorganen, welche sie aufnehmen, möglichst angenehm erscheinen müssen. Die Aufgabe der ursprünglichen Ausdrucksäußerung, die Aufmerksamkeit

Anderer wachzurufen, ist nun einer verfeinerten gewichen. Mit dem Bestreben, die Beachtung Anderer zu erwecken, verbindet sich das, das Verweilen bei dieser Beachtung hervorzurufen. Die Ausdrucksäußerung wird sich aus diesem Grunde den Bedürfnissen der sie aufnehmenden Sinnesorgane nach Möglichkeit zu fügen suchen. Solche Sinnesorgane sind das Auge und das Ohr, jenes für den Mienen- und Geberdenausdruck, dieses für den Lautausdruck. Die ausdruckgebenden und die ausdruckempfangenden Organe treten zu einander in intime Beziehungen. Die letzteren schärfen ihre Aufmerksamkeit, die ersteren accomodiren sich mehr und mehr den Anforderungen jener. Die Gesetze, welche für die Aufnahme von Eindrücken durch Auge und Ohr maßgebend sind, machen sich geltend. Es beginnen die Anforderungen dieser Sinnesorgane eine hervorragende Rolle zu spielen. Neben der Anforderung der Wahrheit des Ausdruckes tritt nun auch die der Schönheit des Ausdrucksmittels in den Vordergrund. Denn die Schönheit des Ausdrucksmittels ist eben von der Accomodirung desselben an die Bedingungen der Sinnesorgane abhängig. Linien und Farbenverhältnisse fügen sich den Anforderungen des Auges, tonische und rhythmische Verhältnisse denen des Ohres. Dem sich vervollkommnenden Ausdrucksmittel ist eine Richtschnur für seine Vervollkommnung gegeben. Dieselbe geht unter der bestimmten Controle der genannten

Sinnesorgane vor. Inhalt und Bedeutung der Ausdrucksäußerung dürfen aber durch diese Vervollkommnung nicht getrübt werden. Ihrer ursprünglichen Aufgabe, *Ausdruck zu sein* und sich als solcher zu bezeigen, müssen sie treu bleiben, wenn sie nicht ihrer ureigenen Wirkung, der sie ja ihre Bedeutung für die Kunst verdanken, verlustig gehen sollen.

Einen entscheidenden Einfluß auf die Entwickelung der Ausdrucksmittel hat die Verhüllung des Körpers durch die Kleidung geübt. Sie hat es verursacht, daß die dem Ausdrucke zugewendete Aufmerksamkeit in gesteigertem Maße auf die Mienengeberde und namentlich auf die Lautäußerung gerichtet worden ist. Diesem bisher noch wenig gewürdigten Momente wird man wohl auch bei der Frage der Entwickelung der Sprache einen Einfluß einräumen müssen. Auch bei der Mittheilung durch die Sprache spielt die Geberde eine Rolle. Es gibt Völker, die sich im Finstern gar nicht verständigen können. Noch heutzutage und in den gebildetsten Kreisen, also in jenen, welchen man die größte Herrschaft über den körperlichen Organismus zutrauen kann, ist die Sprache von Geberden begleitet. Insbesondere sind dabei Geberden bevorzugt, welche unserer Tracht und Sitte nach den Blicken und der Aufmerksamkeit Anderer am meisten zugänglich sind, so das Mienenspiel und die Gesticulation mit den Händen und Armen. Bei minder cultivirten Völkern, bei Ungebildeten und bei

Kindern verbreitet sich die Geberde weiter über den Körper und nimmt auch die Bewegungen der Beine häufig in Anspruch. Dagegen kommt ihr die Nüancirungsfähigkeit der Geberden Gebildeter nicht zu.

Nicht nur in der gesehenen, auch in der gehörten Bewegung, in der Lautgeberde ist ein Mittel der Verständigung gegeben, ja, dieses hat die Eigenschaft der Verständigung sogar in noch höherem Grade. Es ist außerordentlich nüancirungsfähig und vermag auch den Rhythmus der Geberde zu vermitteln. Die Lautgeberde tritt uns also nun in dreifacher Eigenschaft entgegen:

Als Mittel zur Verständigung; als Mittel des Ausdruckes; und endlich, in ihrer Vervollkommnung zum Ton, als ein Phänomen, welches an sich physiologische Wirkungen eigener Natur hervorzubringen vermag. In allen diesen Richtungen ist es einer Weiterbildung fähig, und jede ist in derselben beeinflußt von der andern.

III.

Worauf kommt es überall an,
Daß der Mensch gesundet?
Jeder höret gern den Schall an,
Der zum Ton sich rundet. Goethe.

Der Laut, vorerst nur Empfindungsäußerung, wird im Laufe der Entwickelung, deren Untersuchung nicht im Bereiche unserer Aufgabe liegt, zum Verständigungsmittel. Mit der Mittheilung von Erregungszuständen übermittelt er in seiner Eigenschaft als Sprache die Erregungsursachen. Das Verständniß, welches er in dieser Eigenschaft beansprucht, ist wesentlich verschieden von dem, welches er als Ausdrucksmittel findet. In demselben Mittel machen sich nun zwei verschiedene Tendenzen geltend, welche sich allerdings bei gegenseitigem Entgegenkommen unterstützen können, jedoch in ihren letzten Zielen weit ab von einander führen. Beide gewinnen Einfluß auf das gemeinsame Mittel; dabei darf die Gestaltung desselben nach keiner Richtung in einer Weise beeinflußt werden, welche die Möglichkeit ausschließen würde, den gemeinsamen Ursprung dieser beiden Tendenzen in der ursprünglich einheitlichen menschlichen Bethätigung zu erkennen. Selbst die abstracteste Sprache enthält in ihrem Tonfalle melodische, in ihrer Anordnung rhythmische Elemente, und auch die jedes Wortes entkleidete Musik gibt

Zeugniß von ihrer Verschwisterung mit der Sprache. Der Einfluß, welchen die Tendenz der Lautäußerung als Verständigungsmittel auf ihre Entwickelung als Ausdrucksmittel geübt hat, wird Gegenstand der folgenden Betrachtung sein.

Die ursprünglichen Erregungsäußerungen waren, wie kaum bezweifelt werden kann, gewaltsamer, plötzlicher, unvermittelter Natur. Dafür gibt auch die Sprachforschung Belege an die Hand. Die ältesten Sprachen waren monosyllabisch. Dies ist im Sanskrit der Fall, und die Sprache, welche sich in ihrem Urzustande, gleichsam erstarrt, bis auf den heutigen Tag erhalten hat, das Chinesische, ist monosyllabisch.*) Die ältesten Sprachen hatten nur die Vocale **a**, **u** und **i****) und entbehrten der vermittelnden anderen

*) Anderer Meinung sind Renan und Steinthal.

) Siehe Jakob Grimm „Ueber den Ursprung der Sprache"; ebenso August Schleicher, „Die deutsche Sprache". Geiger behauptet allerdings („U. u. E. der menschlichen Sprache und Vernunft," S. 166), daß **i und **u** aus Halbvocalen oder aus Halbconsonanten entsprungen seien, in beiden Fällen aber, und also nicht blos in der Anwendung, sondern ihrem Dasein nach, erst in Folge des Accentverlustes, vor diesen Verlusten hingegen gar keine andern Vocale als **a** gewesen seien. Dies würde aber sicher nicht gegen die Annahme sprechen, daß die Stellen der Vocale in der Ursprache durch Tonunterschiede ausgefüllt worden sind. Der Mangel einer speciellen Bezeichnung solcher würde darauf hindeuten, daß man für solche dem natürlichen Gefühlsausdrucke entspringende Tonunterschiede eine specielle Bezeichnung nicht für nothwendig hielt,

Vocale. Nach Bastian („Vergleichende Sprachstudien," S. 14) verbindet sich mit dem Monosyllabismus leicht eine Ausbildung der Tonverhältnisse, um eine weitere Basis für den Spielraum möglicher Modificationen zu gewinnen. In der That wird von Sprachforschern mitgetheilt, daß im Sanskrit sowie im Chinesischen die Tonhöhe, in der Worte gesprochen werden, von charakteristischer Wesenheit ist, und daß es musikalisch bestimmbare Intervalle seien, welche hier zur Anwendung kommen. Auch bei wilden Völkern, wie bei den Ashantis, hat ein Wort mehr als eine nur durch den Ton unterschiedene Bedeutung. In der Nomasprache ist (nach Wallmann) besonders wichtig der Ton, mit welchem die Worte gesprochen werden. In Unterscheidung des tieferen, mittleren und hohen Tones bedeutet „ikhail" Finster-

---

wie überhaupt die Bezeichnung von Tonunterschieden, die Notenschrift, erst einer späteren Zeit angehört. Nach Faulmann („Gesch. d. Schrift", S. 63) ließ man die Vocale in den heiligen Schriften (wie in der Bibel) noch unbezeichnet. Daß dieser Gebrauch einst auch in Indien herrschte, beweist die Aufzählung zweier Alphabete, von denen eines aus den Vocalen, das andere aus den Consonanten besteht, während eine dritte Zeichenreihe für sich als Zahlzeichen fortexistirt. Von Interesse für unsere Betrachtungen ist es, daß Max Müller (Vorlesungen II, S. 135) außer den Vocalen **u, o, ä, a, e, i** noch einen Urvocal, einen neutralen Vocal annimmt, welcher nach Willis der natürliche Vocal der Stimmröhre, nach Ellis die Stimme in ihrer am wenigsten modificirten Form ist (also unser Mittelton).

niß, Ort, Tuch. (Siehe Bastian a. a. O.) Auch im Sanskrit werden die Vocale eingetheilt in betonte (mit gehobenem Ton), tonlose (mit gesenktem Ton) und svarita mit mittlerem Ton. Aus dem Gesagten ergibt sich die innige Beziehung der Tonhöhen zu den Vocalen, sowie auch die Wechselwirkung des musikalischen und begrifflichen Elementes in der Sprache. Ueberhaupt gewinnt das musikalische Element in der Sprache immer höhere Bedeutung, je weiter wir die Entwickelung der Sprache nach ihrem Ursprung hin verfolgen. „Die erste Sprache des Menschen war Gesang," sagt Herder. Condillac, Rousseau u. A. seien hier auf den Weg gekommen, indem sie die Prosodie und den Gesang der ältesten Sprachen vom Laute der Empfindung herleiten. J. H. Heinrich Schmidt macht darauf aufmerksam („Antike Compositionslehre", S. 135), wie viel nothwendiger eine genau geregelte Modulation in einer Epoche war, als die Sprache erst einen sehr geringen Apparat von logischen Partikeln zu ihrer Verfügung hatte, so daß Verhältnisse der Causalität nur durch einen sorgfältigen Gebrauch der Accente und etwa auch der Icten zum Ausdrucke kommen konnten. Noch in unserer Zeit hätten wir Zeugnisse dafür, daß auf dem Wege der Modulation der Mangel an Wörtern, selbst an eigentlichen Begriffswörtern mit Leichtigkeit ersetzt werden könne. Nach Geiger dienen im Chinesischen Wortgruppen oft nur dem

Klange und nicht begrifflichen Zwecken, auch Verdoppelungen sind oft nur des Tonfalles wegen da („Ursprung der menschlichen Sprache und Vernunft I", S. 187 und 188). Nach Steinthal gehört in den Mandésprachen der Accent nicht dem Worte, sondern dem Satze an, und diesem nicht als Ausdruck eines Innern, sondern als eine Reihe von Lauten, insoferne er gewissermaßen eine Melodie ist.

Wir sehen also das melodische Element im älteren Sprachleben eine bedeutende Rolle spielen. Träger des tonlichen Lebens in der Sprache sind aber die Vocale.*) Man wird in den Vocalen **u** und **i** äußerste Tonhöhen, in **a** den Mittelton zu erkennen haben. Allerdings hat sich das tonische Element in ihnen immer mehr abgeschwächt und ist zuletzt nur

*) „Man darf die Consonanten Knochen und Muskeln der Sprache nennen; die Vocale sind das, was diese festen Theile durchströmt: Blut und Athem. Die Consonanten scheinen gleichsam den Leib, die Vocale die Seele herzugeben, auf den Consonanten beruht die Gestalt, auf den Vocalen die Färbung; ohne diese würde die Sprache des Lichtes und Schattens, ohne Consonanzen des Stoffes ermangeln, an dem Licht und Schatten sich ansetzt." — (Jakob Grimm, Deutsche Grammatik, S. 36.)

Merkel nennt in seiner „Physiologie der Sprache" die Vocale die wesentlichen Elemente, um die Regungen und Bewegungen des individuellen Seelenlebens anderen Individuen in hörbarer Weise mitzutheilen. Sie bezeichnen also das Sinnliche, Empfindsame, Gemüthliche, Phantastische, Affectvöse, während die Consonanten mehr das Intellectuelle, Begriffliche, Verstandesmäßige, Geistige abbilden.

der dasselbe kaum mehr andeutende entseelte Vocal geblieben. Doch ist, nach den Versuchen von Helmholtz und Anderen, diesen Vocalen auch an sich eine bestimmte Tonhöhe eigen, und zwar hat **u** den tiefsten, **a** einen mittleren, und **i** den höchsten Ton. Wir werden also in **u** und **i** äußerste Abstände nach der Tiefe und Höhe hin vom Mitteltone **a** zu erblicken haben. Die älteste Sprache, welche sich nur dieser Vocale bedient hat, weist demnach auf jähe Absprünge von einem Tone zum andern hin. Bei der Einsilbigkeit der Sprache fehlten auch die rhythmisch verbindenden und vermittelnden Elemente. Die ursprüngliche Sprache nähert sich also der Art, wie wir uns die primitiven Lautäußerungen bei Erregungszuständen vorzustellen haben. Nicht allen Nüancen der Muskelbethätigung vermochte der ungeübte Laut ungetrübten Ausdruck zu geben. Nur die entscheidendsten Momente des Bethätigungszustandes fanden zunächst klarere Präcisirung und wurden endlich in den Vocalen **a, u** und **i** gleichsam als stehende Resultate festgehalten.

Die Consonanten waren ursprünglich nur Begleiter der Vocale, Nebengeräusche, welche mit den hervorgebrachten Tönen zugleich erregt wurden, in Folge der Mitthätigkeit der Sprachorgane und der Stellung derselben bei gewissen Lautäußerungen. Die ursprünglichen, in der angeführten Weise Verständniß findenden Ausdrucksbewegungen waren ebenso,

wie der Anfang der Musik, auch der Anfang der Sprache. Sie boten Gelegenheit dar, uns über Zustände Anderer zu belehren. Sie wurzelten damit in einem Interesse, welches mit den Bedürfnissen des Einzelwesens als solchen nicht zusammenfiel. Ihr Wiedervorkommen hatte nicht nur die Wirkung, wieder ähnliche Zustände wachzurufen, sondern auch in Folge der Associationsfähigkeit an die Ursachen der früher vorgekommenen gleichen Ausdrucksart oder an damit verbundene Umstände zu erinnern. Damit war der Keim der Sprache gegeben. Die Lautäußerungen waren zugleich Erinnerungszeichen geworden. Ihre Fortbildung als solche zu betrachten, liegt nicht mehr im Bereiche unserer Aufgabe.

Zweifellos ist es, daß sie lange Zeit hindurch ihre beiden Aufgaben gleichzeitig verfolgt haben, mit andern Worten, daß Sprache und Musik ursprünglich vereinigt waren und sich lange Zeit Hand in Hand mit einander fortgebildet haben. Die Sprache bedurfte, ehe sie ausschließlich an das Gedächtniß und die Vorstellungsfähigkeit appelliren konnte, der Unterstützung durch die unmittelbar verständliche Ausdrucksbewegung; das tonliche Element in den Lautäußerungen aber mußte lange Zeit an den Linien der Sprache sich fortbilden, ehe es zur Selbstständigkeit gelangen, ehe es das werden konnte, was wir Musik nennen. Ist doch auch heutzutage das musikalische Element in der Sprache nicht gänzlich

erstorben. So ist schon die gewöhnliche Rede nicht aller Melodie bar. Der Beobachtende wird die wellenförmig sanft auf- und absteigende Tonlinie, die bei mächtiger Empfindungsäußerung sich jäher ausspannt, leicht wahrnehmen, ja sogar mit ziemlicher Genauigkeit notiren können. (Merkel, „Physiologie der Sprache;" Louis Köhler, „Die Melodie der Sprache.") Man hört namentlich im leidenschaftlichen Sprechen, beim Fragen und Rufen, überhaupt bei bewegter Stimme höhere Intervalle. Der Zornige wird sogar noch höher als zu einer Octave hinaufsteigen*). Je mehr die Empfindung Obergewalt erhält, desto üppiger bricht die Blüthe der Melodie hervor; so in der begeisterten Rede, in der Declamation**). „Eine Rede, sobald sie in gehobenem, affectvollem Tone gesprochen wird, geht in Musik über." (Fortlage, „Sechs philos.

*) Nach Herrmann ist es das Verhältniß der Frage neben dem des Ausrufes, bei dem von dem Mittel der Betonung in regelmäßiger und organischer Weise auch in den höheren flectirenden Sprachen zu syntaktischen Zwecken Gebrauch gemacht wird. Auch Max Müller („Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache," Bd. 2, S. 35) sagt: daß wir noch etwas von der noch in der chinesischen Sprache stark ausgeprägten musikalischen Fähigkeit in unserem Satztone übrig haben; wir unterscheiden einen fragenden von einem behauptenden Satz, indem wir die Stimme erheben.

**) Dagegen Benedix („Die Lehre vom mündlichen Vortrag"), welcher das Wesen der Declamation vornehmlich in den Unterschied der Tonstärke verlegt und meint, im Raume von drei bis vier Tönen ließe sich ziemlich Alles schön und wahr geben.

Vorträge über die Anfänge der Musik", S. 204*). Ueber die ursprüngliche Vereinigung von Sprache und Musik kann kein Zweifel herrschen. Wilhelm v. Humboldt nennt den Menschen ein singendes Wesen, aber Gedanken mit den Tönen verbindend, und Jakob Grimm sagt: „Aus betonter gemessener Recitation der Worte entsprangen Gesang und Lied, aus dem Lied die andere Dichtkunst, aus dem Gesang durch gesteigerte Abstraction alle übrige Musik, die nach aufgegebenem Wort geflügelt in solcher Höhe schwimmt, daß ihr kein Gedanken sicher folgen kann."

Dafür haben wir auch historische Anhaltspunkte. Es sind uns wohl von den ältesten Sprachen, nicht aber von dem ältesten Tonausdruck Zeichen überliefert worden. So lange Sprache und Tonausdruck noch in innigem Zusammenhange waren, bedurfte es der Zeichen für den Tonausdruck nicht. Er war von selbst gegeben durch den Inhalt, welcher das Gesprochene erfüllte, der zugleich als Erregungsursache den tonlichen Ausdruck bestimmte. Erst als mit immer größerer Ausbildung der Verständigungssprache, und namentlich mit deren Uebermittelung

*) Mit der Frage über den Ursprung der Musik aus der Sprache beschäftigt sich ein auf die Forschungen Benloew's, Weil's und Rosny's gestützter akademischer Vortrag Beaulieu's „Sur l'origine de la musique". Bedeutungsvolle Anregungen in dieser Beziehung gibt das vielgeschmähte Buch „Händel und Shakespeare" von Gervinus.

durch die todte Schrift, die Möglichkeit des Mißverständnisses des dem Gesprochenen zu Grunde liegenden Empfindungsgehaltes sich ergab, wurde es nothwendig, durch gewisse Ausdruckszeichen darauf hinzuweisen, ihn durch diese wachzurufen. Diese Ausdruckszeichen wurden um so häufiger und präciser, als eben die Sprache sich von ihrer ursprünglichen Fähigkeit, auch Ausdruck zu sein, entfernte. Es ist daher nicht richtig, die Anfänge der Musik in jene Zeiten zu versetzen, welche sichtbare Spuren davon überliefert haben. Im Gegentheile; diese sichtbaren Spuren bekunden vielmehr, daß der tonliche Ausdruck seine allgemeine Anwendung nach und nach eingebüßt hat, und daß sich damit das Bedürfniß gebildet hat, ihn nun als ein Besonderes festzuhalten.

Es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Sage uns wohl von Erfindern einzelner Instrumente zu erzählen weiß, von einer Erfindung des Gesanges aber nirgends die Rede ist. Dies erklärt sich, wenn man annimmt, daß der Gesang eben nie erfunden worden ist, sondern daß er, ohne bestimmbaren Anfang, mit dem ursprünglichen Aufknospen der geistigen Anlagen des Menschen, daß er mit der Sprache zugleich sich entwickelt hat. Gewiß, jene alten Völker, welche allen wichtigen Neuerungen in ihrem Leben einen Urheber gegeben haben, um in ihm die schaffende Kraft des Geistes persönlich zu verehren, sie, welche von einem Raub des Feuers, von einer Erfindung

der verschiedenen Künste zu erzählen wissen, hätten es sicher nicht unterlassen, dem Erfinder des Gesanges ein bleibendes Denkmal zu gründen, wenn es ihnen je in den Sinn gekommen wäre, die Gesangskunst nicht als etwas dem Menschen von Anbeginn Eigenes, sondern erst später Entstandenes zu betrachten. Das Culturvolk, dessen Erinnerungen am weitesten in die Urzeit zurückreichen und dessen Tiefsinn erst die Neuzeit im gebührenden Maße zu würdigen beginnt, die Inder, haben, bezeichnend genug, eine und dieselbe Gottheit, Sarasvati, für Sprache und Musik.

Wohl mag das deutsche „Singen und Sagen" als ein Anklang an jene ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Sprache und Musik aufgefaßt werden. Unter Gesang wurde lange nicht ein musikalischer, sondern ein poetischer Inhalt verstanden, dem also der erstere wie natürlich eigen war. Noch heutzutage hat der Ausdruck „Gesang" auch diese Bedeutung festgehalten. Der Mangel überlieferter Tonzeichen läßt sich in leichter Weise erklären, wenn wir annehmen, daß die ursprüngliche Musik vollständig mit der Sprachmelodie zusammengefallen ist, daß daher mit den Worten und ihrem Empfindungsgehalte ihr gesanglicher Ausdruck von selbst gegeben war. Von dem rhythmischen Elemente der griechischen Musik ist dies nach den Resultaten Roßbach's, Westphal's, Dr. J. H. Heinrich Schmidt's und Anderer soviel als erwiesen. Tonlänge fiel mit Silben-

länge, und gewiß nicht minder musikalische Betonung mit sprachlicher zusammen. Eine genaue Abstufung der Tonlängen war der griechischen Sprache an sich schon eigen, und es wäre irrig, sie in metrischer Beziehung unserer heutigen deutschen, auf Hebung und Senkung beruhenden Sprache gleichstellen zu wollen. Der Grieche konnte nach Schmidt („Die Kunstformen der griechischen Poesie", S. 28) jede beliebige Taktart auch in den nicht gesungenen Wörtern schon ausdrücken. Bei festlicher Gelegenheit, im erhöhten Affecte, wenn es galt, alle Schönheiten der Sprache zur Entfaltung zu bringen, wurde auf die genaueste Unterscheidung der Silbenlängen bedeutendes Gewicht gelegt. Der Rhythmus der Sprache an sich war schon ein musikalischer. Dasselbe wird wohl auch bei der poetisch gesteigerten, zu erhöhtem Leben erweckten Sprachmelodie der Fall gewesen sein. Die λέξις (der sprachliche Ausdruck in Declamation u. s. w.) und das μέλος fielen zusammen. Man nahm sie auch gewöhnlich im Zusammenhange. Getrennt bedeutet λέξις (ohne μέλος) den blos declamatorischen Vortrag, μέλος (ohne λέξις) das Saiten- oder Flötenspiel oder eine durch Töne der Menschenstimme ohne Worte angedeutete Melodie. Ein von der Sprachmelodie verschiedenes μέλος über Worte kannte man nicht.*)

*) Nach Aristoxenos ist das Singen eine discontinuirliche Bewegung der Stimme, das Sprechen die continuirliche. Die

Die ältesten Götter- und Heldenlieder wurden, so erzählt man uns, gesungen und im Gesange von Mund zu Mund fortgepflanzt. An einen Gesang in der Weise eines Bänkelsanges vermag ich dabei nicht zu denken, noch mich der Ansicht anzuschließen, es hätten die verwendeten Sangweisen nur der Absicht gedient, dem Gedächtnisse Hilfe zu leisten. Die Natur des alten Gesanges, wie sie aus den spärlichen Ueberlieferungen geschlossen werden kann, sowie die Natur der vorgetragenen Dichtungen sprechen dagegen. Letztern fehlt die gleichmäßig strophenweise gegliederte Form, welche die Wiederholung ein und derselben Melodie ermöglicht hätte. Man versuche es einmal, den Homer'schen Hexametern oder den alten Eddaliedern strophische Melodien unterzulegen, und man wird sich von der Unzulässigkeit alsbald überzeugt haben. Vielmehr glaube ich, daß es jene Sprachmelodie war, welche in möglichst hervorgehobener, wirksamer Weise beim Vortrage dieser Dichtungen zur Geltung gelangt ist; ja, diese Annahme vermag das genaue Festhalten im Gedächtniß vielleicht besser zu erklären, als die eines gleichmäßigen Herableierns des verschiedenartigsten Inhaltes.

Es ist erklärlich, daß sich bei diesen musikalischen Recitationen gewisse Melodiephrasen endlich hervor-

---

Tonstufen beim Singen sind zeitlich meßbar, beim Sprechen nicht, außer wenn Affecte die Stimme des Sprechenden anhalten.

hoben, daß sie typisch wurden. Dies mochte bei Wiederkehr gleichartiger Empfindungsausdrücke, sowie auch bei Sätzen, welche einen tiefergehenden individuellen Empfindungsgehalt überhaupt nicht hatten, der Fall sein. Und damit war der erste Schritt zur Verselbstständigung der Musik unbewußt geschehen. Ward sie gleich so nur mit den feinsten Fasern vom sprachlichen Untergrunde losgelöst, so hatte sie doch dadurch, daß schon sprachlich verschiedener Inhalt unter eine musikalische Ausdrucksweise zusammengefaßt werden konnte, einen, wenn auch sehr gelinden, Grad von Gleichgiltigkeit gegen die Sprache angenommen. Die Schrift erhält Bezeichnungen musikalischer Natur; ein Beweis, daß man bereits die Möglichkeit verschiedenartiger musikalischer Auffassungsweise bei gleichem Sprachausdrucke erkannte.

Man darf annehmen, daß bei der noch geringen Bestimmtheit von Tonunterschieden die ersten musikalischen Zeichen nicht einzelne Töne nach ihren genauen Tonhöhen bezeichnet haben. Selbst die Tonschrift späterer Zeiten läßt über die gemeinten Tonintervalle noch im Unklaren. Gewisse melodische Phrasen wurden zur gemeinsamen Bezeichnung zusammengefaßt, so z. B. in der hebräischen Musik.*) Melodiöse Sprach-

*) Den innigen Zusammenhang der Sprache und Musik der alten Völker, namentlich des religiösen Gesanges der Hebräer mit den Lautverhältnissen der Sprache, behauptet auch Leopold A. F. Arends (Ueber den Sprachgesang der Vorzeit), kommt

wendungen, wie sie der Empfindung, welche ausgedrückt werden sollte, entsprachen, waren Gegenstand solcher Bezeichnung. Es waren melodische Bestandtheile, welche sich als charakteristisch gleichsam aus dem Empfindungsleben der Sprache selbst hervorgehoben und fixirt hatten, deren allgemeine Kenntniß vorausgesetzt, welche daher in leicht verständlicher Bezeichnung kurz vorgeschrieben werden konnten. Vornehmlich der Schluß der Verse und Sätze ist es, in welchem die Empfindung sich zu größerer Wirkung emporrafft, in welchem es sich zumeist entscheidet, ob Ausruf, ob Frage, ob mildes Zusprechen oder schroffes Abweisen, ob Bitte oder Forderung u. s. w. gemeint sei. Hierhin drängten sich also mit der Zeit naturgemäß jene melodiösen, typisch gewordenen Wendungen.

Wir werden uns demnach den Vortrag alter Gesänge etwa folgendermaßen vorzustellen haben: der Dichter recitirte seine Dichtung in begeisterter Weise, ihren vollen Empfindungsgehalt in Tönen ausströmend, wie sie, aus gleicher Quelle mit seinen Worten entspringend, ihm vom Augenblicke eingegeben wurden. Dieser Gesang war kein willkürlicher, sondern innerlich nothwendig bedingt durch den gleichen Schöpfungsdrang, welcher seine Worte gestaltete. Der dem Sprachorgane eigenste Ton wäre

---

aber in der Ausführung auf eigenthümliche, wohl nicht mit Unrecht angefochtene Resultate.

als Mittelton (Dominante, Svarita, μέση) des Gesanges zu betrachten; von ihm aus hob oder senkte er sich, zu ihm kehrte er bei größerer Ruhe oder Gleichgiltigkeit zurück; er bildete gleichsam die Mittellinie der auf- und absteigenden Tonwellen. Eine klare, bewußte Unterscheidung der Intervalle, wie bei unserem Gesange, darf man dabei nicht voraussetzen. Dagegen spricht die summarische Notenbezeichnung, welcher offenbar das Bedürfniß, einzelne Töne bestimmt abzugrenzen, noch fremd war; dagegen die mangelnde Kenntniß der Harmonie, welche erst das Gefühl für die Tonverhältnisse vollständig erweckt hat; dagegen auch das unmittelbare Schaffen mit dem Worte zugleich, wobei das letztere allein das Wesentliche blieb und jene Selbstständigkeit des tonlichen Elementes, welche durch harmonisch klar bestimmbare Töne bezeichnet wird, nicht zulassen konnte. An entscheidenden Stellen jedoch, in welchen sich der ganze Empfindungsausdruck des Verses oder Satzes zusammendrängte, machte sich die entsprechende typisch gewordene, durch Tonzeichen darstellbare Melodiephrase in musikalisch bestimmterer Art geltend. Hier brach die Musik im Bewußtsein ihrer Ueberkraft hervor, die hemmenden Fesseln der Sprache allmälig lösend.

Je mehr die Sprache mit ihren fertigen Begriffsbezeichnungen, mit ihren ausgebildeten Constructionen im gewöhnlichen Umgange des productiven

Empfindungselementes entbehren zu können meinte, desto mehr muß dieses sich in jenen Aeußerungen des Volksgemüthes concentriren, welche dessen lebendige Anschauung, dessen gesteigertes Empfindungsleben zum Ausdruck brachten. Es war dies in Griechenland zunächst in den dithyrambischen und phallischen Chorgesängen der Fall, aus welchen sich Tragödie und Comödie entwickelt haben. Daß diese mit Tänzen verbunden waren, mußte ihnen eine markirte rhythmische Betonung verleihen. Auch die lyrische Musik der Griechen war durchaus an das Wort gebunden, und es läßt sich wohl nicht annehmen, daß die Griechen ursprünglich bereits auf verschiedene Texte übertragbare, selbstständige Melodien gehabt haben. Dies widerspräche zu sehr dem Wesen der griechischen Metrik und Rhythmik und den Vorstellungen, welche wir nach allen Ueberlieferungen von der griechischen Musik haben können. Allerdings aber dürften gewisse melodische Wendungen, die man durch bestimmte Bezeichnungen unterschied, sich hervorgehoben haben, deren Allgemeingiltigkeit und Allgemeinverständlichkeit es erklären lassen, daß die Tragödiendichter ihren Chören die gewünschten Tonweisen mit leichter Mühe einstudiren konnten. Eine solche Allgemeingiltigkeit läßt sich aber nicht durch äußeren Zwang erzielen; sie ist vielmehr erklärbar aus der Uebereinstimmung der Melodie mit der Empfindungsweise, wie sie sich im sprachlichen Ausdrucke kundgibt. Als erhabene,

zu größerer tonlicher und rhythmischer Bestimmtheit gebrachte Sprache ist auch die Musik im griechischen Drama zu betrachten. Es ist gewiß auffallend genug, daß bei griechischen Tragödien neben dem Namen des Dichters oft auch der Name des Choragen oder des Archon, unter dem der Wettkampf stattfand, oder der Name eines ausgezeichneten Schauspielers, sogar der Name des für Aischylos beschäftigten Decorationsmalers, dagegen der Name des Musikers nicht genannt wird.*) Auch die Worte Plutarch's (ebenda): „Wenn also Jemand sagen wollte, Aischylos und Phrynichos haben die Chromatik aus Unkenntniß derselben nicht angewendet, würde er nicht etwas Unverständiges behaupten?" beweisen, daß die Dichter selbst die Musik zu ihren Tragödien angegeben haben. Dabei dürfen wir nicht an Operncomponisten von heute denken. Die Musik war noch Eigenthum des Dichters; eine abgesonderte Stellung war ihr noch nicht eingeräumt; im Verdienste der Dichtung lag auch das ihrige von selbst eingeschlossen. Der gute Dichter war auch darum schon ein guter Musiker. Kann man dabei nun an eine andere Musik, als die der Sprache eigene, ihr anhaftende, denken? Eine veredelte Sprache war sie nur, von der Aristoteles sagt, es sei eine solche, deren Melos sich auf Harmonie und Rhythmus gründet.

*) Ambros, „Geschichte der Musik", I, S. 293, 294.

Aus diesem Zusammenhange mit der Sprache läßt sich sowohl die verfeinerte Rhythmik als auch die die kleinsten Tonintervalle berücksichtigende Melodik der griechischen Musik erklären. Nicht ihrer Vorgeschrittenheit, sondern ihrer Unselbstständigkeit ist es zuzuschreiben, daß sie es zu einer größeren Einfachheit melodischer und rhythmischer Grundsätze nicht gebracht hat.*) Sie mußte sich den feinsten Sprachwendungen, wie sie in zufälligen Formen sich gestalteten, vielfach nur äußerlich bedingt, anschmiegen. Spielt sie doch selbst in der Rede eine Rolle. Terpander's Gesänge, mit denen er den inneren Streit in Sparta schlichtete, waren, wie Ambros geistreich bemerkt, eigentlich Reden an die Nation in poetischer und musikalischer Form. Solon trug die Elegie, womit er die Athener zur Wiedereroberung von Sparta bewog, singend vor. Die Ergebnisse der Forschungen blieben daher größtentheils unfruchtbar, die Eigenschaften des Klanges waren gelähmt, so lange er sich nicht dem beengendem Gehäuse des Wortes frei entschwingen konnte. Es ist daher wohl ebenso vergeblich, sich ein klares Bild griechischer Musik aus dem, was griechische Schriftsteller darüber mittheilen, zu bilden, als es irrthümlich scheint, den Spuren alt-

*) Der χρόνος ἄλογος hat nach Aristoxenos seine Analogie in den irrationalen Intervallen (διαστήματα ἄλογα); aus rein musikalischen Grundlagen ließen sie sich beide nicht erklären.

abendländischer Musik in den Kloster-Bibliotheken jener Zeit nachzugehen.

Daß die Griechen eine Harmonie in dem Sinne, wie wir sie heutzutage anwenden, nicht besessen haben, kann wohl als ausgemacht gelten.*) Man hat dies bei der sonst so ausgebildeten griechischen Musik auf verschiedene Art zu erklären versucht. Am verbreitetsten ist die Ansicht, der Entwickelung der Harmonie sei die dissonirende Pythagoräische Terz entgegengestanden. Dieser Erklärungsgrund ist nicht ausreichend. Faßt man den innigen Zusammenhang der griechischen Musik mit der Sprache in's Auge, so wird es eines äußerlichen Erklärungsgrundes zu dieser Erscheinung nicht bedürfen. Die Musik, untrennbar mit dem Texte verbunden, bildete eine Wesenheit desselben, welche lange Zeit ohne ihn gar

*) Ueber diese Frage haben sich verschiedene Meinungen geltend gemacht. Westphal („Die Musik des griechischen Alterthums", 1883) legt dar, daß nur die begleitende Musik mit dem Gesange Intervalle bildete, welche vom Einklange und von der Octave verschieden waren. In neuester Zeit hat Johann Papastamatopalos („Studium zur griechischen Musik") wieder die Ansicht verfochten, daß die Griechen nicht nur Consonanzen, sondern auch Dissonanzen, und zwar auch in ihren Gesängen, angewendet haben, daß diese demnach polyphon gewesen seien. Die Anwendung einer Harmonik aber im Sinne der modernen, deren Charakteristik die harmonische, d. i. die durch Zusammenklänge bezeichnete Tonart ist, läßt sich bei den Griechen nicht nachweisen.

nicht gedacht werden konnte. Verschiedene Melodien über einen Text mußten ebenso als ein Unding erscheinen, wie ursprünglich eine und dieselbe Melodie über verschiedene Texte. So unzulässig es daher ist, mehrere Personen gleichzeitig Verschiedenes reden zu lassen, so unzulässig mußte es auch erscheinen, sie gleichzeitig Verschiedenes singen zu lassen. Entweder die sprachliche Bedeutung der Melodie oder die melodiöse Eigenthümlichkeit der Sprache hätte dabei geopfert werden müssen. Und das war eben damals undenkbar. Eines langwierigen, durch eigenthümliche Umstände beförderten Scheidungsprocesses bedurfte es, bis man dahin gelangt ist.

Je mehr in steter Verzweigung die ursprünglich einem Keime entsprungenen Fähigkeiten des Menschen auseinander gingen und zur Verselbstständigung gelangten, je mehr auch die in der Sprache enthaltenen Elemente sich einer ursprünglich nicht geahnten Verschiedenheit bewußt wurden, desto weiter zeigte sich der Riß, welcher zwischen Sprache und Musik aufgebrochen war, desto eigenartiger und unabhängiger wurde der Entwickelungsgang, den jede von ihnen nahm. Die Erfindung von Instrumenten zum Zwecke der Begleitung und intensiveren Nachahmung der verwischten Sprachmelodie zeigt uns die Musik bereits ledig der sie organisch an die Sprache fesselnden Verbindung, aber noch in inniger, liebebedürftiger Umarmung mit derselben.

Auch eine Art reiner Instrumentalmusik kannten die Griechen. Dieselbe dürfte man sich am besten als einen Abhub, eine Essenz der Gesangs-, resp. Sprachmelodie vorstellen. Dem Gesange wird vor der Instrumentalmusik ein bedeutungsvoller Vorrang eingeräumt. Der Kampf der durch Gesang und Instrumentalmusik gekennzeichneten Richtung drückt sich in den Erzählungen von den Streiten der Kitharisten (als Vertreter des mit der Kithara begleiteten Gesanges) und der Auleten (als Vertreter der Instrumentalmusik) aus. Charakteristischerweise erringen die Ersteren den Sieg. Man erinnere sich der Wettkämpfe des Kitharisten Apollo mit den Auleten Marsias und Midas. Die Flöte ward von Pallas verworfen, weil sie das gleichzeitige Spielen und Singen eines und desselben Musizirenden ausschloß; man rieth, sie den Böotiern zu überlassen, als die zum Sprechen und Singen zu einfältig seien. Von den strengen Philosophen wurde die Instrumentalmusik noch zu Plato's Zeit für Tand angesehen. Aristoteles hält Flötenmusik nicht für ethisch, sondern für orgiastisch. Antisthenes erklärte den Ismenias für einen schlechten Menschen, da er sonst kein so eifriger Flötenspieler sein könne. In Plutarch's „Gastmahl der sieben Weisen" frägt Ardatos den Anacharsis, ob es bei den Skythen Flötenspielerinnen gäbe. Er aber erwidert auf der Stelle: So wenig, wie Reben. Und als Ardatos fortfuhr: Aber die Skythen haben

ja doch Götter; so versetzt er: „Allerdings, und zwar solche, welche die menschliche Sprache verstehen, nicht wie die Griechen, welche meinen, besser zu reden, als die Skythen, und doch glauben, daß die Götter lieber Knochen und Holz hören.“ Noch viele Beispiele ließen sich anführen, welche darauf hindeuten, daß die Musik bei den Griechen sich gegen die Loslösung vom Worte und die Verselbstständigung gesträubt hat.

Mit der sich allmälig bildenden Sprache erwachte gleichzeitig das geistige Leben des Menschen. Vernunft ist undenkbar ohne Sprache. Damit war die Fähigkeit gegeben, Eindrücke nach ihren Ursachen zu prüfen, sie auseinander zu legen, sie gleichsam nicht mit unmittelbarer dumpfer Gewalt auf uns wirken zu lassen, sondern sie im Medium unserer Vorstellung auf Bekanntes zurückzuführen, so gewissermaßen ihren Anprall zu mildern, kurz das, was sich sonst als blinde Naturmacht gezeigt hätte, in Ursache und Wirkung zu erkennen, es dem Denkprocesse unterthan zu machen. Die Sprache ist ein Mittel, Erregungszustände zu mildern. Im vulgären Leben sagt man bei großer Erregung: Ich habe das Bedürfniß, mich auszusprechen. Durch die Fähigkeit der Sprache verlieren die durch die Vorstellungen geleiteten Erregungsursachen ihre ursprüngliche Heftigkeit. In der Sprache werden Erregungszustände zeitlich zerlegt. Der Denkprozeß erfordert Zeit. Was

als momentane Erregungsursache in einmaligem Stoße uns in Bewegung versetzt hat, das wirkt, nachdem die Vorstellung sich seiner bemächtigt hat, einerseits als Erinnerung anhaltend, andererseits wird es durch den nun mit in Anspruch genommenen Denkproceß, welcher in der Sprache Gestalt gewinnt, in Phasen zerlegt, welche durch den Gang der Vorstellungen im Laufe des Denkprocesses bestimmt werden. In den Lautäußerungen stellt sich dies nun so dar, daß parallel mit dem Gange der die Vorstellungsreihe dem Verstande verrathenden Sprache zugleich die dieselbe begleitende Empfindungsreihe in dem tonlichen und rhythmischen Elemente der Sprache sich der Mitempfindung mittheilt. Damit wird der Lautäußerung, soweit sie Ausdruck ist, eine bestimmte Bahn angewiesen; sie begleitet den Fortgang der Sprache, sie colorirt gleichsam die Linien derselben. Dadurch hat sie sich über ihre ursprüngliche Eigenschaft, nur das Product einer Naturgewalt zu sein, erhoben. Ein Sonnenstrahl aus dem Reiche des Geistes hat sie getroffen. Der Leidenschaft gesellt sich als mäßigendes, klärendes, reinigendes Element Besonnenheit, dem dionysischen Principe das apollinische.

Wir treffen also nun lautliche Ausdrucksweisen im Dienste einer sie beeinflußenden Macht. Damit werden sie ihrer Fähigkeit, sich als unmittelbar verständliche Folgen von Erregungszuständen zu kennzeichnen, nicht entkleidet. Der Erregungszustand selbst

aber wird durch diese Macht bestimmt, geläutert, sagen wir veredelt. An der Hand der Sprache erfährt das tonliche Ausdrucksmittel einerseits eine immer weitergehende Differenzirung, andererseits Klärung und Läuterung. Zwischen die gewonnenen, in Abständen von einander entfernten Töne schieben sich allmälig vermittelnde ein, so wie sich im Sprachleben zu den ursprünglichen Vocalen vermittelnde gesellen; der Monosyllabismus der Sprache weicht allmälig der Mehrsilbigkeit, die Sprache gewinnt immer mehr und mehr den Charakter in verbundenen Linien und sanfteren Uebergängen auf- und niedersteigender Tonreihen, in welchen bestimmte Intervalle klarer markirt hervortreten, während andere noch verschwommen bleiben. Während die Wortreihe von dem fortschreitenden Denkprocesse Zeugniß gibt, bezeichnet die Tonreihe die begleitenden Erregungsnüancen, und zwar mit der schon geschilderten Wirkung, und trägt dazu bei, zugleich das Verständniß der Worte zu unterstützen. Man kann annehmen, daß das Verständniß der Sprache ohne die Unterstützung durch tonliche Mittheilung ursprünglich gar nicht möglich war, und daß sich die Sprache nur in dem Maße von dem tonlichen Ausdrucke entfernt hat, als sie als Erinnerungszeichen, durch Association mit bekannten Vorstellungen, die Fähigkeit erlangt hat, Verständniß zu finden, ohne zugleich ein entsprechendes Mitempfinden als Träger des Verständnisses wachzurufen. An den

Linien der Sprache konnte auch der von der Länge des Athems, der Natur der Muskelcontractionen, namentlich auch dem Herzschlage, sowie von der Mitbewegung des ganzen Körpers abhängige Rhythmus immer klarere Gestalt gewinnen. Sowohl auf die Gruppirung der Worte als auch auf die Aneinanderreihung der die Sprache begleitenden Töne haben diese Factoren bestimmenden Einfluß.*)

Vorstellungen haben die Fähigkeit, Erregungszustände Anderer in uns zu erwecken. Dies wird für die Verwendung der Sprache nach einer bestimmten Richtung hin von Bedeutung, von dem Zeitpunkte an, als das verfeinerte Empfindungsleben auch bloßen Vorstellungen ohne Unterstützung äußerer Thatsachen einen ähnlichen Rückeinfluß gewährte als den durch unmittelbar vorgehende Thatsachen geweckten. Während ursprünglich Sprache, Gesang und

*) „Von Stufe zu Stufe werden in der alten Zeit, wenn man rückwärts die Erscheinungen verfolgt, die Daten häufiger, welche für musikalischen Vortrag sprechen, während sie nur als gewisse Unregelmäßigkeiten spärlich in eine Epoche hinübergenommen wurden, von der wir wissen, daß die Poesie in ihr nur recitirt wurde." (J. H. Schmidt, „Antike Comp.", S. 115.) Aehnlich Westphal, wenn er („Allg. Theorie der mus. Rhythm. seit J. S. Bach", S. 26) sagt: „Es ist anzunehmen, daß die früheste Poesie eine gesungene Poesie war, und daß sich daher die Gliederung nach Kola und Perioden, die so alt ist wie die rhythmische Poesie überhaupt, auf dem Boden des Gesanges, also der Musik, entwickelt habe."

Geberdenausdruck vollständig zusammenfielen, und das Verständniß des ihnen zu Grunde liegenden Erregungszustandes durch Mitbewegung und Mitempfindung vermittelt wird, treten im Verlaufe weiterer Entwickelung Verhältnisse ein, welche die allmälige Trennung dieser drei Ausdrucksmittel zur Folge haben. Die Sprache wird ein Verständigungsmittel anderer Art. Sie wird Erinnerungszeichen für Vorstellungen und übermittelt Denkergebnisse. Sie verliert mit der Nothwendigkeit auch die Fähigkeit, das unmittelbare Mitempfinden in Anspruch zu nehmen. Das Bedürfniß aber, welches zur Wachrufung von Erregungszuständen der beschriebenen Art geführt hat, jener Drang, ein erhöhtes Daseinsgefühl zu erwecken und davon Zeugniß zu geben, um es mit einem Worte zu bezeichnen, das Kunstbedürfniß wird durch diese Fähigkeit der Sprache nicht befriedigt. Soll in der Lautäußerung diesem Bedürfnisse entgegen gekommen werden, so muß der in der gewöhnlichen Sprache vernachlässigte Lautausdruck, nämlich der Ton, in gesteigertem Maße zur Geltung kommen, die Sprache muß, um nun diesem Bedürfnisse gerecht zu werden, dem tonlichen Ausdrucke so weit unterthan werden, daß sie sich nur auf die Uebermittlung von Vorstellungen, welche diesem tonlichen Ausdrucke zu Grunde liegen, beschränkt. Sie wird damit zur Dichtkunst.*)

*) Geistreich sagt Wilh. Jordan in seiner Schrift „Der epische Vers der Griechen“: Demnach besäßen wir in den

Dabei ist noch immer die Geberde mit einflußnehmend. Der Sänger trug, der momentanen Eingebung folgend, die von ihm geschaffene Dichtung mit Unterstützung des entsprechenden Mienen- und Geberdenspieles vor und riß damit sein Publicum zu gleicher Erregung hin. Von größter Bedeutung für die Trennung der verschiedenen Ausdrucksformen waren **die Erfindung der Schrift** und **die Verhüllung der Körperformen mit Kleidern.***) In der Schrift streift die Sprache das dem unmittelbaren Ausdrucke angehörige tönende Element vollständig ab. Sie ist in ihr ausschließlich nur mehr Erinnerungs- und Verständigungszeichen. In der Körperverhüllung verliert ein großer Theil der Ausdrucksmittel des Körpers seine Bedeutung. Der Ausdruck concentrirt sich vorwiegend auf Miene und

---

Hexametern des griechischen Epos von den recitativischen Melodien, mit welchen die Rhapsoden sie einst vortrugen, gleichsam Notenblätter, auf denen Liniensystem und die Notenköpfe zur Bezeichnung der Tonhöhe ganz ausgelöscht und nur die Notenschwänzchen mit den Zeichen des Taktwerthes der Viertel, Achtel und Sechzehntel erkennbar geblieben sind. Nur aus der Vocalisation lasse sich bei Berücksichtigung der angenommenen Klangfarbe jedes Vocales die Melodie errathen.

*) Bei den Chinesen wird mit der Erfindung der Schrift der Anfang der Kleidung in Verbindung gebracht. Die eranische Sage bezeichnet Tahmurat als den, der die Schrift den Dämonen entriß. Er hat auch u. A. die Wolle der Thiere zu Zeugen weben gelehrt. (Faulmann, „Gesch. d. Schrift", S. 28.)

Laut, welche durch die größeren, trotz der Verhüllung noch erkennbar bleibenden Geberden, namentlich der noch am wenigsten gehemmten Arme, unterstützt werden. Soll ein lebhafter Erregungszustand auch den übrigen Körper und namentlich die Beine erfassen, so kommt er bei der Verhüllung derselben nur mehr in seinen gröberen Aeußerungen, in den größeren Bewegungen des Körpers, in Wendungen und Sprüngen zum Vorschein. Die harmonische Bewegung der ganzen Muskulatur weicht in dem Maße einer auf größere und rohere Bewegungen angewiesenen Ausdrucksart durch die Geberde, als der Körper mehr und seinen Formen widersprechender verhüllt ist. Dabei ist, wie schon erwähnt, mit in Anschlag zu bringen, daß die Muskeln durch Arbeit, d. i. durch Thätigkeit zu bestimmten äußeren Zwecken, sowie durch Convenienz ihrer Fähigkeit, unmittelbarer Ausdruck zu sein, mehr und mehr verlustig gehen. Auch das Verständniß der Muskelbewegung wird dadurch geschwächt, daß sie auch aus anderen Gründen, als in Folge von Erregungszuständen, erfolgt. Eine ähnliche Wirkung, wie die Schrift auf die Lautsprache, hatten also Kleidung und Arbeit auf die Geberdensprache. Das Kunstbedürfniß aber kann nicht ertödtet werden. Es macht sich im gesteigerten Maße geltend, je mehr die Mittel, welche zu seiner Befriedigung zu dienen geeignet sind, sich dieser Aufgabe entziehen. Neben der äußerer Ver-

ständigung dienenden Sprache tritt eine das tonliche Element verstärkende Gefühlssprache, der Gesang, neben der äußere Zwecke verfolgenden Geberde eine solche mit der Bestimmung, Ausdrucksmittel zu sein, der Tanz, auf. Eine Trennung erfolgt nicht sogleich. Lange Zeit bleiben alle Ausdrucksweisen vereinigt, nur daß in ihrem Reigen die eine oder die andere einen hervorragenden Rang behauptet. Die Sprache vermag die im ursprünglichen Vereine mit dem tonlichen Ausdrucke geübte Fähigkeit, sich dem Mitempfinden durch Erwecken gleicher Vorstellung mitzutheilen, auch in ihrer Selbstständigkeit zu erhalten. Allerdings bedarf sie auch als Dichtkunst vieler dem tonischen und dem Geberdenausdrucke entlehnter, oder besser, noch nicht vollständig abgestreifter Hilfsmittel, so der gesteigerten Sprachmelodik in der Declamation, der rhythmischen Anordnung, gewisser rhythmischer und melodischer Elemente, welche in allerdings sehr abgeschwächter Art aus ihrem ursprünglichen Zusammenwirken mit dem Ton- und Geberdenausdrucke haften geblieben sind, als Reim, Refrain, Assonanz, Alliteration. Je lebhafter die Sprache, desto größer ist der Antheil, den die übrigen Ausdrucksmittel daran nehmen. „Sprich, damit ich dich sehe," hieß Plato ein Kind. Aristoteles frägt, wie es komme, daß Rhythmen und Weisen, die doch bloßer Stimmlaut sind, an Gemüthszustände erinnern? Sie sind Ueberbleibsel des ursprünglichen

unmittelbaren körperlichen Ausdruckes von Gemüthszuständen; damit ist die Beantwortung dieser Frage gegeben.

Je lebendiger noch der Tonausdruck in der Dichtung, desto mehr konnte diese der ihn ersetzenden Hilfsmittel entbehren. In weiterer Entwickelung trat an die Stelle der mit der Geberdensprache harmonirenden, in ihr verständlichen Rhythmik die knappe, klappernde der neueren Versmaße in ähnlicher Weise, wie sich aus der Geberdensprache der Tanz entwickelt hat.*) Daß eine Kunst, welche die ursprünglichen Ausdrucksweisen nur in so abgeschwächter Form enthält, noch Verständniß als Kunst finden, das heißt Mitempfindung hervorrufen konnte, liegt in der eigenthümlichen Culturentwickelung der Menschen. Die Verhüllung des Körpers und der Umstand, daß die Lautäußerung immer mehr zum ausschließlichen Verständigungsmittel wurde, hat die Aufmerksamkeit immer mehr auf das Mienenspiel, namentlich aber auf den Mund und seine Lautäußerungen gelenkt. Mit der gespannteren Aufmerksamkeit ging naturgemäß die Schärfung des entsprechenden, die Laut-

*) Doch, Alter hindurch mit der Feder bemüht, für das Auge die Silben zu messen,
Entwöhnte sie sich des lebendigen Lauts, um es endlich fast ganz zu vergessen,
Was sie soll, was sie sei.
Jordan, Epistel an Siebel.

äußerungen aufnehmenden Organes, des Ohres, Hand in Hand. Die kleinsten Veränderungen vermochten im geläuterten Ausdrucksmittel gegenüber dem geschärften Sinnesorgane nun schon eine das Mitempfinden in Anspruch nehmende Wirkung zu üben. Zugleich wuchs mit der Vervollkommnung der Sprache als Mittheilungsmittel die Leichtigkeit, Vorstellungen zu reproduciren; freilich nahm damit auch deren Fähigkeit, auf den Organismus rückzuwirken, ab. Es bedurfte einer förmlichen Absicht, einer Steigerung der Empfänglichkeit und Zurückhaltung alles Störenden, um sich des lebendigen Eindruckes der so geschwächten Ausdrucksweise theilhaft zu machen. Man muß sich „sammeln", heißt es im gewöhnlichen Leben.*) Wie weit die Fähigkeit des „sich Sammelns" geht, wird dadurch dargethan, daß in der Schrift die Dichtkunst aller sinnlich wirkenden Mittel entkleidet erscheint, und der ganze Proceß der Aufnahme des Kunstproductes ausschließlich dem Vorstellungsvermögen überantwortet ist. Damit ist eine Gefahr für die Kunst verbunden. Das Kunstproduct ist nämlich nun einer mehrfachen Aufnahme fähig. Seine Wirkung auf das Mitempfinden bedarf eines Ent-

*) Eine dem Wesen wahrer Kunst entgegengesetzte, leider weit verbreitete Richtung bedient sich allerdings eines anderen Schlagwortes. Man müsse sich „zerstreuen", meinen die Anhänger derselben, und richten darnach ihre Anforderungen an den Kunstgenuß ein.

gegenkommens von Seite des Empfangenden, welches auch fehlen kann. Ein Verkennen dessen, was als Kunstgehalt zu fordern ist, liegt daher nahe. Bietet doch ein kunstreich zusammengestelltes Product der Sprache manche Seiten, welche ergötzen und nach gewissen Richtungen hin gefallen können, ohne daß dabei die Saite des Mitempfindens in Schwingungen geräth. An die Stelle der Kunst kann eine Afterkunst treten, die wohl den äußeren Schein des Kunstproductes enthält, seines Gehaltes aber entbehrt. Nicht die Kritik des Verstandes, nicht die aus Archiven schöpfende sogenannte Kunstwissenschaft wird hier retten können. Liebend wird sich an das Kunstproduct das geschärfte Ohr anlegen müssen, die Saiten des Empfindens werden sich spannen müssen; und wird es nun wie Pochen des Herzens laut, tönende Schwingungen auch unserer Seele überliefernd, dann werden wir bewegt rufen: „Deines Geistes hab' ich einen Hauch verspürt!" Wie Töne der Aeolsharfe vernehmen wir es, von leisem Luftzug bewegt, wenn der Lärm des Tages schweigt, wenn unser Ohr gespannt ist, wenn wir uns „gesammelt" haben. Solche Momente sind es, welche dann das Kriterium des Kunstgehaltes geben. Je seltener sie sind, je schwerer sie zu erzielen sind, je leiser das Kunstwerk spricht, desto größer ist die Gefahr, das Wesen der Kunst ganz außer Augen zu verlieren, an die Stelle der lebendigen Schönheit den Popanz zu setzen, und selbst dort,

wo jene vernehmlicher spricht, ihre Stimme nicht mehr zu erkennen. Solcher Epochen hat die Kunstgeschichte mehrere erlebt; wir brauchen nicht nach vergilbten Pergamentbänden zu greifen, um uns davon zu überzeugen.

Die Geberde ist im Laufe der geschichtlichen Entwickelung in zweifacher Weise beeinflußt worden. Erstlich dadurch, daß die Bewegung des Menschen äußern Zwecken dienstbar geworden ist, in der Arbeit, dann dadurch, daß der Körper verhüllt wurde. Daß die Arbeitsthätigkeit nicht in selbstständiger Weise zur Kunst werden konnte wie die Sprache, ist ihrer Natur nach klar. Auch sie kann sich verselbstständigen und hat sich verselbstständigt; sieht sie von einem äußerlich zu erreichenden Zwecke ab und setzt ihre Absicht nur in die Erholung der Muskulatur von anderweitigen Dienstleistungen oder in ihre Stärkung, so wird sie zur Gymnastik oder modernen Turnkunst. Eine Kunst ist sie nur im uneigentlichen Sinne zu nennen, wenngleich sie immerhin etwas mit der Kunst gemein hat. Soweit sie nämlich aus innerlichem Bethätigungsbedürfnisse hervorgeht, also die Aeußerung eines unterdrückt gewesenen oder übermächtigen Bethätigungsbedürfnisses wird, fällt sie mit den primitiven Aeußerungen der Kunst zusammen. Je mehr sie diesem Bedürfnisse entspringt, desto mehr streift sie eben den äußeren Zweck ab; entfällt dieser ganz, so entspricht die Bewegung dem Geberdenausdrucke, welchen wir

Tanz zu nennen pflegen. Der ursprüngliche Tanz ist eine harmonische Bewegung des gesammten Körpers, welche durch Erregungszustände, die seine Muskulatur erfassen, erzeugt wird. Er tritt ursprünglich gleichzeitig mit der Lautäußerung in Sprache und Ton auf und begleitet alle sich auch in dieser kundgebenden Phasen des Erregungszustandes.*) Ein ähnliches Schicksal, wie die sich von ihrem tonlichen Elemente entfernende Sprache, trifft auch die im Dienste der Arbeit geknechtete Geberde. Sie verliert allmälig die Fähigkeit, als Ausdrucksmittel verstanden zu werden, und muß, wenn sie als solches wirken will, ihre Eigenheiten stärker betonen. Wie in der Sprache der Rhythmus zum klappernden Versmaß, wird er in der Geberde zum trippelnden Tanz. Dazu kommt aber noch im Gegensatze zur Sprache ein höchst nachtheilig wirkender Umstand. Während sich, wie bemerkt, die Aufmerksamkeit auf die Organe der Lautäußerung immer schärfer concentriren konnte, so daß auch deren verfeinerte Ausdrucksweise Gehör finden konnte, findet der Geberde gegenüber gerade das Gegentheil statt.

*) „Die Begriffe Tanz und Spiel fließen ganz ineinander, und Spielen selbst hat seine beiden Bedeutungen, die des hörbaren Spieles und die der munteren, wenn auch stillen Bewegung, in den verschiedensten Sprachen, und also nicht zufällig, sondern weil es von Anfang den munteren Scherz als etwas Hörbares, als ein lautes Getümmel, insbesondere der Masse, des Menschenspieles bezeichnet." L. Geiger, „U. u. E. der Spr." I, S. 22.

Der Körper wird verhüllt, seine feineren Bewegungen den Augen entzogen. Nur die stärkeren Bewegungen, namentlich der Extremitäten, bleiben erkennbar, als Ausdruck einer roheren Empfindungsweise. Geschieht es nun, daß der Körper durch die Tracht nicht nur verhüllt, sondern sogar entstellt wird, wie es in der modernen Zeit der Fall ist, so verliert der Tanz nicht nur jede Nüancirungsfähigkeit, er wird geradezu zur Carricatur einer natürlichen Ausdrucksweise. Die forcirten Sprünge von Tricotdamen sind dann ebenso wenig geeignet, den Sinn für natürliche Ausdrucksweise des Körpers zu beleben, als etwa die erkünstelten Dichtungen eines Georg Neumark oder Sigmund von Birken geeignet waren, das Verständniß für poetischen Ausdruck wach zu erhalten. Auch in einer andern Richtung haschte dieses Bedürfniß nach Rettung und fand sie. Das Verständniß für den unverhüllten Körper wach zu erhalten, waren die Sculptur und Malerei bemüht. Je mehr sich die Ausdrucksfähigkeit auf das Mienenspiel concentrirte, desto mehr Bedeutung gewann dieses und desto mehr verlor der Ausdruck des Gesammtkörpers an Interesse. An die Stelle der nackten Statue trat die verhüllte und die Büste. Gegenüber der typischen Festhaltung der menschlichen Körperformen im Alterthume gewann in der Malerei der Gesichtsausdruck und endlich das Porträt mit seiner Individualisirung und Verfeinerung der Ausdrucksweise im Mienenspiel Bedeutung.

Wir gelangen zuletzt zur Musik, um bei derselben unserer Aufgabe gemäß, zu verweilen. Auch sie hat sich in dem Maße, in welchem die Sprache Verständigungsmittel wurde, ihre Fähigkeit, Ausdruck zu sein, durch größere Verselbstständigung zu wahren gesucht.

Der an die Sprache gebundene Lautausdruck fand in ihr die Bahn, welche ihn einer stetigen Entwickelung und Vervollkommnung zuführen konnte. Zugleich mußte er aber auch bald in dieser Gebundenheit an die Sprache, deren Entwickelung nach einer ihr widerstrebenden Richtung hin zielte, ein Hemmniß seiner natureigenen Entfaltung finden. Wir haben sein Bestreben, sich aus den Banden der Sprache loszuringen und sich soweit freie Bahn zu schaffen, als es die Erhaltung seiner Eigenheiten erforderte, verfolgt. Es erübrigt nun, zu untersuchen, welchen Einfluß dieses Streben nach Verselbstständigung auf seine Gestaltung und Fortbildung üben mußte.

Es ist bereits erwähnt worden, daß die Vervollkommnung des Lautausdrucksmittels unter der Einflußnahme und Controle des Ohres vor sich gegangen ist. Dieses ist das Organ, dessen Aufmerksamkeit in desto erhöhterem Maße dem Lautausdrucke zugewendet worden ist, je größer die Gefahr war, daß derselbe in Folge hemmender Einflüsse mißverstanden werde. Die Empfindungen des Ohres

wurden entscheidend für die Fortbildung des Lautes zum Ton und für die Anordnung der Töne zu einem Systeme. Der in's Leben springende Ton ist bekanntlich meist ein Product von gleichzeitig erklingenden Tönen, welche im Ohre den Eindruck eines einzigen Tones machen, so daß dasselbe nur bei geschärfter Aufmerksamkeit und verfeinerter Gehörsfähigkeit die gleichzeitig erklingenden Töne von einander zu unterscheiden vermag. Mit dem Tone klingen Aliquottöne und Combinationstöne mit. Daß aber das Ohr unter der Summe von Geräuschen, welche es treffen, und namentlich der Lautäußerungen, den Ton oder, sagen wir besser, den Klang vorzieht, hat seine Ursache nicht nur in der größeren Annehmlichkeit seiner Aufnahme, sondern auch in der größeren Klarheit mit welcher er dem Bedürfnisse nach Verständniß des Ausdruckes entgegenkommt.*) Mit dem Klange zieht ein ganzes System in's Ohr ein, welches sich in dem Maße, als jener sich zur Selbstständigkeit emporringt, zur Geltung bringt. Nach dem Gesetze, daß bereits bekannte Eindrücke von den Sinnen leichter aufgenommen werden als fremde, indem ihnen bereits eine geebnete Bahn offen steht, um zum Nervencentrum zu gelangen, werden die bereits gehörten,

*) Der Klang besteht aus einer Wiederholung gleichmäßiger Gehörseindrücke. Die wiederholten Eindrücke finden gewohnte Bahnen im Ohre, werden daher der Folge verschiedenartiger Eindrücke vorgezogen.

bekannt gewordenen Töne einen Vorzug vor anderen genießen. Bei Tonabständen, die sich in der Melodik des Ausdruckes bildeten, werden jene Intervalle, welche sich dem Gehöre als bereits bekannte, als befreundete darstellten, den Vorzug haben. Unter den mitklingenden Tönen ist nächst der Octave die Quinte von besonderer Bedeutung. Geht man von dem bereits mehrmals erwähnten Mitteltone als demjenigen, welcher in Folge seiner häufigen Wiederholung dem Ohre am ersten vertraut und bei seiner Wiederkehr erkennbar wird, aus, so werden bei bedeutenden Steigerungen die Octave, bei geringeren die Quinte als die bereits mit jenem, wenn auch leise oder unbewußt, dem Ohr vertrauter gewordenen, weil mitklingenden Intervalle zu bevorzugten Tönen werden.*) Dadurch, daß sie im bereits vertraut gewordenen Klange enthalten waren und mit ihm, wenn auch unbewußt, gehört worden sind, bilden sie ein Medium zur Vergleichung und gestatten damit die Beziehung mehrerer Töne auf einander. Dies ist der Fall bei Tönen, die in früher gehörten schon vorhanden waren (Oberquint, Oberoctave),

*) Nach Dionys von Halikarnaß betrug in griechischer Betonung der Unterschied zwischen Hochton und Tiefton eine Quinte. Westphal bemerkt, daß man auch in der deutschen Sprache im Gegensatze der unbetonten und der Tonsilben am häufigsten einen Fortschritt zur Quinte vernimmt. Die Beobachtung kann das täglich bestätigen.

sowie auch bei Tönen, in welchen früher gehörte Töne enthalten sind (Unterquinten u. s. w.). Die größere Leichtigkeit, mit welcher diese Töne einen Bezug auf einander gestatten und damit, ich möchte sagen, dem logischen Bedürfnisse des Menschen Rechnung tragen, gibt ihnen einen Vorzug, der bei der Auswahl entscheidend wird. Der Nachfrage entsprechend wird sich das Angebot richten. Das Bedürfniß nach Verständlichkeit des Ausdruckes wird zur Ausbildung zunächst dieser Töne führen. Die angedeuteten Ursachen begründeten die Ausbildung ganzer Tonsysteme. Das treibende Motiv dazu ist das Bedürfniß nach Klarheit und Verständlichkeit des Ausdruckes gewesen, welches in dem Maße wuchs, als das Ausdrucksmittel andern Zwecken dienstbar wurde, wozu die gespanntere Aufmerksamkeit kam, welche ihm mit Rücksicht darauf zugewandt wurde; die Form der Klärung aber hat das geschärfte Ohr nach Maßgabe der Leichtigkeit der Apperception bestimmt.

Es liegt unserer Aufgabe zu ferne, diesen Proceß in's Einzelne zu verfolgen. Für unseren Zweck muß es genügen, ihn an seiner Ursprungsstätte aufgesucht zu haben. Viele Thatsachen bestätigen es, daß sich unser Tonsystem, diesem Entwickelungsgange folgend, aus dem ursprünglichen Tonchaos herausgebildet hat. Daraus läßt sich das Fehlen von Intervallen in den Tonarten vieler Völker, daraus der endliche Sieg

unseres, aus mitklingenden Tönen zu einem einheitlichen Ganzen verbundenen Tonsystems erklären.*)

In Folge des geschilderten Entwickelungsprocesses begann **der absolute Ton** eine Bedeutung zu gewinnen. Der der Kehle entströmende Ton vermittelte nämlich dem lauschenden Ohre in seiner zunehmenden Läuterung nicht mehr blos, wie etwa der ursprüngliche Aufschrei, Muskelcontractionen als Wirkungen eines Erregungszustandes, sondern auch noch andere ihm an sich zukommende Eigenheiten, welche Gefallen erweckten. Der Ton manifestirte sich nicht blos als menschlicher Ausdruck, sondern auch als Offenbarung von Eigenheiten, welche den bei seiner Hervorbringung in Schwingungen versetzten Körpern zukommen. Der Höhe nach zeigte sich der Ton abhängig von der Zahl der Schwingungen des tönenden Körpers in einem bestimmten Zeitraume, der Stärke nach von der Intensität dieser Schwingungen, und außerdem bekundete er noch in der Klangfarbe die Eigenschaft, die Verschiedenheit der Körpersubstanzen, welche durch ihn in Schwingungen versetzt werden, zu bezeichnen. Mit dem Tone drang demnach gleichsam eine zweifache Welt in's Ohr des Hörers: erstlich die Empfindungswelt des den Ton Hervorbringenden, indem sie sich im Tone als dessen Ursache manifestirte;

*) Ueber die Entstehung des Mollsystemes siehe die interessante Schrift von Hugo Riemann, „Musikalische Logik" (C. Kahnt in Leipzig).

dann aber auch die davon ganz abseits liegende Welt der Natur, welche sich durch die die Naturobjecte ergreifenden Schwingungen des Tones in dessen Eigenheiten kundgab. Wenngleich auch das Naturleben schon Töne hat, welche einen hohen Grad von Läuterung zeigen, wie beispielsweise der Ruf gewisser Vögel, so erscheinen dieselben doch nur wie zufällig eingestreut. Ihr tieferes Eigenwesen vertraut die Natur nicht unbefragt dem Lauscher. Kaum daß sich im Weben, Rauschen und Brausen des Naturlebens zufällig vereinzelte Töne hervorwagen, ebenso rasch verschwindend als sie gekommen, wie Erscheinungen einer fremden Welt. Erst mit den Lautäußerungen der menschlichen Stimme und der Läuterung derselben ist der Ton als eine Eigenheit des Naturlebens in faßbarer Weise hervorgetreten. Mit dem Menschen hat so gleichsam die ganze Natur Sprache gewonnen. Ihr ist die Fähigkeit zu Theil geworden, sich nun von einer bisher noch nicht gekannten Seite her zu eröffnen, nicht nur in Lichtgestalten, durch das Auge, sondern auch in Klängen, durch das Ohr, in das Innere des Betrachtenden einzuziehen.

Zunächst war es die Eigenheit der die menschlichen Lautorgane bildenden Gewebe, welche in der Verschiedenheit von Tonäußerungen der Stärke, Höhe und Klangfarbe nach in's Bewußtsein tritt. Zufälle hatten dahin geführt, ähnliche Klänge Naturobjecten zu entlocken. Nachdem das Ohr in Folge der Aufmerk-

samkeit, welche es den Aeußerungen der Kehle gewidmet hat, sich geübt genug gezeigt hatte, Töne in ihrer Eigenheit zu erfassen, wendete es sein Interesse nun diesen durch Zufall der Natur entlockten Tönen zu. Man gewann durch Versuch und Erfindung die Mittel, der schweigsamen Natur das Bekenntniß ihres Innenwesens zu entlocken; Instrumente wurden erfunden, mit welchen man in ähnlicher Weise wie die menschliche Stimme Töne hervorzubringen vermochte. Es möge nicht übersehen werden, daß der Erfindung von Instrumenten bereits die Aufmerksamkeit auf Töne und das Gefallen daran vorausgegangen sein mußte. Einer langen Entwickelung des Ausdrucksvermögens durch Töne und der Empfänglichkeit dafür bedurfte es, ehe der Ton an sich als etwas Vertrautes, Liebgewonnenes, der Weiterbildung Fähiges und Würdiges aufgefaßt werden konnte. Die Meinung, als seien die Anfänge der Musik in das zufällige Erwecken von Tönen aus dem Naturleben zu versetzen, ist sicher eine irrige, indem sie den heutzutage wohl nicht mehr zu bezweifelnden Gesetzen allmäliger Entwickelung nicht Rechnung trägt.

Zwei Momente waren hiermit auf dem Gebiete der Tonentwickelung auseinander gefallen, welche, ursprünglich vereinigt, im Laufe des geschichtlichen Fortganges einander selbst feindlich gegenübertreten, die Tonäußerung als menschlicher Ausdruck und der Ton als Naturobject. Was dem letzteren seine Be-

deutung verlieh, das sind die eigenthümlich reizenden und bestechenden Eigenheiten, welche er an sich bekundete und welche ihm als Phänomen, abgesehen von seiner Aufgabe, menschlicher Ausdruck zu sein, zukommen. Wir werden im weiteren Verlaufe sehen, daß auch diese Eigenheiten, bei genauerer Prüfung und richtiger Anwendung, der ursprünglichen von uns behaupteten Aufgabe des Tones, menschlicher Ausdruck zu sein, dienstbar sind, und daß sie nur in dieser ihrer Unterordnung Bedeutung für das Kunstleben beanspruchen dürfen. Sie waren es aber, welche in höchst interessanter Weise die Entwickelung und Förderung der Tonkunst beeinflußt und derselben ihre noch heutzutage häufig mißverstandene, der übrigen Kunstentwickelung völlig fremde Stellung angewiesen haben. Der geschichtliche Proceß, in welchem sich dies vollzog, gehört zu den merkwürdigsten im geschichtlichen Leben der Kunst. Es wird nothwendig sein, ihn zu beleuchten, wenn wir den Zusammenhang unserer heutigen Kunstübung mit den Ursprüngen der Kunst wieder finden wollen.

IV.

Der Uebergang aus der alten Zeit in's Mittelalter charakterisirt sich namentlich auf dem Gebiete der Kunst durch eine sehr scharfe Grenzlinie. Eine alte, aus ununterbrochener Entwickelung hervorgegangene Cultur war theils in sich selbst zusammengebrochen, theils durch den äußeren Anstoß heranstürmender Völker zertrümmert worden. Das Charakteristische der erstehenden neuen Cultur ist, daß nun das frische, unverdorbene, aber noch rohe Wesen der hereinbrechenden Völker in den Trümmern einer vergangenen, hochentwickelten, theilweise aber bereits verwesten Cultur triebkräftig werden sollte. Die Anfänge dieser neuen Cultur sind wesentlich verschieden von den Anfängen einer Cultur, die sich aus consequenter Entwickelung und ohne äußeren Anstoß bildet; sie sind aber auch verschieden von der durch innere Triebkraft bedingten Fortbildung einer bereits vorgeschrittenen Cultur. Daraus erklären sich die eigenthümlichen Erscheinungen, welche die abendländische Cultur dem Auge des Beobachters darbietet. Von größter Bedeutung war es, daß geistiges Leben auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst und Volksleben in einer Weise auseinanderfallen, wie dies kein anderer Zeitraum der Geschichte in dem Maße aufweist. Hervorragende Geister konnten

sich der Resultate, die eine frühere, in ihren Resten noch bestehende Cultur, eine überlieferte Wissenschaft und verklungene Kunst darboten, bemächtigen, ohne daß das Volksleben diese Resultate aus sich heraus gezeitigt hätte. Neben dem geistigen, noch auf früher Entwickelungsstufe stehenden, jedoch frisch pulsirenden Leben des Volkes erstand ein dasselbe weit überragendes, jedoch der frischen, innerlich treibenden Kraft entbehrendes. Das Streben dieser auseinandergefallenen Elemente, sich gegenseitig zu suchen, sich wieder zu vereinigen, für einander wieder Verständniß zu gewinnen, und die große Schwierigkeit, bei ganz verschiedenen Voraussetzungen dieses Ziel zu erreichen, charakterisirt insbesondere die Kunst der geschilderten Zeit bis auf unsere Tage. Viele Erscheinungen auf diesem Gebiete finden so ihren natürlichen Erklärungsgrund. Das Nothwendige dazu ist aber, einen Erklärungsgrund zu *suchen*. Und das ist es eben, was es uns so schwierig macht, zu den einfachsten und natürlichsten Quellen des geistigen Lebens zurückzudringen, daß die Macht der Thatsachen es sogar vermocht hat, uns das Bedürfniß nach der Frage zu ersticken. Das uns Gegebene, wie es sich uns heute darstellt, eben deshalb als ganz begreiflich und einer Erklärung gar nicht bedürftig aufzufassen, oder höchstens die Erklärung in einer einfachen geschichtlichen Darlegung, wie es so geworden sei, zu finden, das ist nicht selten der Stand-

punkt unserer Kunstwissenschaft, ein Standpunkt, der sich namentlich auf dem Gebiete der Musik geltend gemacht hat. Aber gerade auf diesem Gebiete haben die erwähnten Verhältnisse den bedeutsamsten Einfluß gehabt, so daß eine Erklärung unserer heutigen Musik ohne dessen Berücksichtigung gar nicht möglich ist. Was wir heute als Musik bezeichnen und der Musik der Antike gegensätzlich gegenüberstellen, so daß wir dieser den Charakter einer eigentlichen Musik geradezu absprechen und die Anfänge der Musik mit dem beginnenden Einflusse des Christenthums zusammenfallen lassen, ist nicht das Product natürlicher Entwickelung, sondern vielmehr das Resultat eines seltsamen, auf dem Gebiete der Kunstgeschichte einzig dastehenden Processes.

Nachdem die in Folge krankhafter Zustände überlebte antike Welt vor dem Anstürmen „barbarischer" Völkerschaften vollständig zusammengebrochen war, fanden sich unter ihren Trümmern Reste der vergangenen blühenden Cultur, welche, wenngleich einer organischen Weiterentwickelung nicht mehr fähig, doch bestechend genug waren, die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen und, gleichsam ein blendendes Spielwerk, den nunmehr herrschenden Mächten zum Versuche zu dienen. Ein solches Spielzeug war der bereits zur vollen Selbstständigkeit gelangte, in seinen Natureigenheiten prangende Ton, welchen das Griechenthum dem Abendlande über-

liefert hatte. Das Product einer consequenten Entwickelung, hatte er sich zur Selbstständigkeit losgelöst, dabei aber den Zusammenhang mit den organischen Kräften, denen er Leben und Fortbildung verdankt hatte, verloren. Das Product war überliefert worden, der Entwickelungsproceß selbst aber war unterbrochen. Für ihn konnte sich bei der Culturstufe der nun zur Herrschaft gelangten Völker ein Anknüpfungspunkt nicht finden.

So zerfällt denn nunmehr das, was man Kunstübung zu nennen pflegt, in zwei Erscheinungen verschiedenartiger Natur. Dem natürlichen Bedürfnisse folgend, bediente sich das Volk des Tones im Zusammenhange mit den übrigen Ausdrucksmitteln zum Ausdrucke von Erregungszuständen; der Ton kam dabei, wie bei den Alten, in seiner Eigenschaft, menschliches Ausdrucksmittel zu sein, zur Geltung, und war unter den den Ausdruck bedingenden Einflüssen einer inneren Fortbildung fähig. Als ein Product fortgeschrittener Ausbildung und losgelöst von seinen Entwickelungsbedingungen war der Ton in die Hände von Gelehrten gerathen, welche nun, nicht von innerem Bedürfnisse geleitet, sondern überlieferten Theorien folgend, an ihm ihren Geist und ihre Erfindungskraft übten. Hierbei waren vornehmlich die bereits gekannten Natureigenheiten des Tones, maßgebend; der noch in einem gewissen Zusammenhange mit der alten Musik stehende Kirchengesang

sowie das Volkslied dienten bei der Verwendung desselben als Objecte der Nachahmung. Die Unfähigkeit der Weiterbildung des aus dem Zusammenhange mit dem Ausdrucksbedürfnisse gerissenen Mittels führte zu Experimenten. An die Stelle des Schaffens aus innerm Antriebe trat das Combiniren.

Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, daß diese beiden Richtungen, die man als den Volksgesang und die Kunstmusik bezeichnen darf, obgleich sie auseinandergefallen waren und jede ihre Hauptnahrung aus einer andern Quelle sog, die eine aus dem Ausdrucksbedürfnisse des Menschen, die andere aus der Natureigenheit des Tones, sich doch gegenseitig beeinflußten. Selbst dem Componisten, der in Befolgung bestimmter, äußerlicher Gesetze und Normen die Töne über eine fremde, der vollen Aeußerung seines Gemüthsgehaltes widerstrebenden Sprache (die lateinische) setzte, war die Ahnung der wahren Bedeutung des Tonlebens nicht ganz abhanden gekommen. Hatte er doch im Volksliede Gelegenheit, sie wiederum, wenngleich in einer Weise empfinden zu lernen, welche seinen vorgefaßten Meinungen und höher gegriffenen Ansprüchen nicht entsprechen konnte. Andererseits fand sich auch das Volkslied in der Kunstmusik einem wunderbar geklärten, bestechenden Mittel gegenüber, dessen Fähigkeiten nicht ohne Einfluß auf seine Ausdrucksweise bleiben konnten.

Das Streben nach Vereinigung dieser beiden Richtungen bildet den bezeichnenden Grundzug der Geschichte der abendländischen Musik. Das Interessante dabei ist nun, daß der Entwickelungsgang der abendländischen Musik dem der alten gerade entgegengesetzt ist. Der in die Fremde abgeirrte Ton sucht hier auf verschiedenen, oft sich dem Ziele nähernden, oft noch weiter ablenkenden Pfaden seine Heimat wieder. Das vollendete Mittel empfindet es in seiner Anwendung immer eindringlicher, daß es ihm an der innern Triebkraft zur Weiterbildung mangle, und daß es einer solchen nur dann theilhaft werden könne, wenn es ihm gelänge, wieder in organische Verbindung mit jenen Kräften zu treten, denen es überhaupt Ursprung und Vervollkommnung verdankt hatte.

Der sich vollziehende geschichtliche Proceß bietet ein eigenthümliches Bild dar, welches man sich zunächst in folgender Art vorstellen könnte. Die Versuche mit dem Tone, verbunden mit der Intention, das künstlerischem Ausdrucksbedürfnisse Entsprungene, in Ueberlieferungen und dem Volksgesange Vorhandene nachzuahmen, führen dazu, Töne in ihrem Neben- und Nacheinandersein unter gewissen Normen vor das Gehör zu bringen. Eine wichtige Rolle spielt dabei das dem Versuche angehörende auf den Resultaten theoretischer Ueberlieferungen gebaute Zusammenstellen verschiedener gleichzeitig erklingen der Töne. Der Versuch führte zu dem günstigen

Ergebnisse der Möglichkeit verschiedener, dem Ohre nicht mißfälliger Combinationen im gleichzeitigen Zusammenklange von Tönen. Da diesem Verfahren zunächst eine aus innerem Antriebe hervorquellende melodische Erfindung ferne lag, gab die Nachahmung bekannter melodischer Erscheinungen den Stoff zur Weiterbildung. Insofern die combinatorische Thätigkeit dabei die Hauptsache war, kam es nicht so sehr auf Neuerfindung als auf Umgestaltung des bereits Gegebenen durch verschiedene Combinationen an. Diesem Verfahren entsprechen die nun entstehenden Producte. Tonfolgen ähnlicher Art erscheinen neben- und nacheinander, wie sie nur die Combination zusammenzuwürfeln vermochte, ohne die Anforderungen des Ohres als des controlirenden Organes allzusehr zu verletzen. Das Bedürfniß nach Gesetzlichkeit stellte alsbald gewisse Normen für diese Zusammenstellungen auf. Die auf Imitation beruhenden Formen der alten Niederländer, aus denen sich als deren Blüthe die Form der Fuge herausgebildet hat, charakterisiren diese Periode der Musikgeschichte. Diese, der Combination entsprungene Bethätigung appellirte auch zunächst an ein ihrer Natur entsprechendes Verständniß. Die Künstlichkeit der Zusammenführung der Stimmen, ihre Behandlung in den Verkleinerungen, Vergrößerungen, Engführungen, Umkehrungen nach allen Seiten hin u. dgl. sollten gewürdigt werden; die Fertigkeit des Componisten in solchen Kunststücken

begründete zum großen Theile seine Bedeutung. Immer schwieriger, immer complicirter wurden die Aufgaben, die man dem staunenden Verstande vorlegte; Räthsel, deren Lösung nur der gewandtesten Entzifferungsgabe möglich war, wurden vorgelegt. Die letzte Instanz, an welche das Kunstwerk appellirte, war nicht die Mitempfindung, ja nicht einmal das controlirende Ohr; sie war der rechnende Verstand. Damit war allerdings die Kunst ihrem ursprünglichen Wesen vollständig entrückt. Die Musik wurde zur Wissenschaft und ward lange als solche behandelt und geschätzt.*) Nach zwei Seiten hin mußten sich

*) „Um wie viel ist denn also die Kenntniß der Musik im Begreifen ihrer Gründe höher als ihre thatsächliche Ausübung? Um so viel, als der begreifende Geist höher steht denn der mechanisch wirkende Körper! Das Werk der Hand ist nichts werth, wenn nicht die Vernunft es leitet.“ Diese Anschauung des Boëthius erhält sich bei den musikalischen Schriftstellern der ganzen in Rede stehenden Zeit. Erst lange nach der Blüthezeit der griechischen Musik hatte sich bei Aristoxenos eine ähnliche Anschauung geltend gemacht. Bezeichnend ist es, wie noch Prätorius im 17. Jahrhunderte sich über die Behandlung der Fuge als der Blüthe der damaligen Kunstübung äußert: „Ricercare enim idem est, quod investigare, querere, exquirere, mit Fleiß erforschen und nachsuchen; dieweil in Tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem Fleiß und nachdenken aus allen Winkeln zusammengesucht werden muß, wie und uff mancherley Art und weise dieselbe in einandergefügt, geflochten, per directum et indirectum seu contrarium ordentlich, künstlich und anmuthig zusammengebracht und bis zum ende hinausgeführt werden können.“

aber, der Natur der Sache entsprechend, Bedürfnisse geltend machen, deren Bestreben es war, dem Kunstproduciren die richtigen Bahnen zuzuweisen. Einerseits konnte der Ton in seinem Verhältnisse zum Ohr doch seinen Ursprung nicht vollständig verleugnen. Für seine Eigenthümlichkeiten fand sich ein volles Verständniß doch nur in der Zurückführung auf sein Entstehen in der menschlichen Kehle. Noch waren die Anforderungen dieser in ihm lebendig; trotz seiner Isolirung hatte er sich ihnen nicht vollständig entziehen können. Andererseits machte sich aber das Bedürfniß geltend, den Ton dem menschlichen Ausdruck wieder zu gewinnen. Ward er doch in der Vocalcomposition jener Zeit immer wieder in der Kehle, also in seiner Heimatstätte, vom Neuen lebendig; was Wunder, wenn er nun hier nach einer Entfaltung drängte, welche seiner ursprünglichen Bestimmung entsprechen sollte. Das mehr oder weniger bewußte Streben jener Zeit mußte demnach dahin gehen, den Ton dem menschlichen Ausdrucke wieder zurückzugeben. Es war natürlich, daß die in der contrapunktischen Composition gleichsam durcheinander geschüttelten Töne ihr Bedürfniß nach einer ihren physiologischen Gesetzen entsprechenden Anordnung laut werden ließen. Das aufnehmende Ohr verlangte, nicht verletzt zu werden; dann aber das Gebotene leicht percipiren zu können. Diesen Anforderungen entsprechend, gestalteten sich die Tonmassen in fort-

schreitender Vervollkommnung. Es bildeten sich bestimmte, jenen entnommene Normen aus, welche für den Componisten maßgebend wurden. Anordnungen, gegen welche das controlirende Ohr Protest erhoben hatte, wurden verboten. Durch Verallgemeinerung von Urtheilen, die sich im einzelnen Falle ergeben hatten, entstanden begreifliche Mißverständnisse. Die berechtigte Instanz jener war der Eindruck; an ihm hatten sie sich zu corrigiren und zu verfeinern. Das künstlerische Schaffen wird nicht durch gegebene Normen bestimmt, sondern diese sind erst das Ergebniß des Schaffensproductes. Sie ergeben sich aus der richtigen Erkenntniß der Gesetze der Natur, welche sich in diesem Entwickelungsprocesse offenbaren, an sich feststehend, in unserem Erkennen aber leicht Irrthümern unterworfen. Die musikalische Theorie besteht aus der Fixirung der wirklichen oder vermeintlichen Ergebnisse dieses Processes. Es ist gewiß bezeichnend, daß sich in den alten Zeiten die Kunst des Ausdruckes schon zu gewisser Vollkommenheit ausbilden konnte, ohne daß eine Theorie ihre Ergebnisse festgehalten oder auf sie Einfluß genommen hätte, während in der Entwickelung der abendländischen Musik schon die ersten kümmerlichen Versuche mit dem Tone von theoretischen Erörterungen begleitet waren. Bei diesem Verhältnisse konnte es nicht fehlen, daß die Theorie, welche alle Entwickelungsphasen begleitete, einen größeren Einfluß

auf das Schaffen gewonnen hat, als diesem zum Heile war.

War es gleich ursprünglich nur der Versuch, welchem Gebilde mit gleichzeitig erklingenden Tonmassen entsprungen waren, so machten in ihrem Eindrucke auf das Ohr doch bald Gesetze ihre bildende Macht geltend. Der Sinn für Harmonie wird lebendig. Schon bei den Niederländern spielen, neben contrapunktischen Künsteleien, wohlgesetzte Harmonien und empfindungsvolle Melodien eine Rolle. Ihren endgiltigen zweifellosen Sieg feiert die Harmonie in Palästrina. Alle vorhin zum Theile lose zerflatternden Tonelemente verbindet sie zum wohlgefesteten Ganzen. Nicht Berechnung, nicht äußere Norm unterscheidet nun beim Aufbau von Tongebilden, sondern die zum vollen Durchbruch gelangten, den Tönen selbst innewohnenden Gesetze. Es ist nun aber eigenthümlich, wie der Ton, je mehr seine eigenen Naturgesetze zum Durchbruch kommen, desto lebhafter wieder die Sehnsucht nach seiner ursprünglichen Wesenheit bekundet. Kann man von den ältesten contrapunktischen Gebilden noch behaupten, daß die anordnende Hauptmacht darin der berechnende Verstand war, während sich die Gesetze der Natur des Tones diesen gegenüber vornehmlich controlirend verhielten, indem sie das Unzulässige ihnen Widerstrebende zurückwiesen, so haben nun unter der Herrschaft der Harmonie diese letzteren

das entscheidende Gewicht. Noch eine Macht tritt aber nun in hervorragender Weise in die Action. Das melodiöse Hervorbringen, in den ältesten Zeiten der abendländischen Musik außer dem Volksgesange nahezu lahmgelegt, hatte, wie erwähnt, zur Nachahmung seine Zuflucht genommen. Die ursprüngliche Quelle melodiösen Erfindens, die den Ausdruck bedingende Erregung, war der eigenthümlichen Art jenes Tonschaffens verschlossen. Sie hatte einen andern Abfluß genommen, und nur auf Umwegen und ihrer ursprünglichen Triebkraft beraubt, ward sie demselben wieder als belebendes Moment von außen zugeführt.

Mit dem Siege der Harmonie war das Bedürfniß nach selbstständigerer Gestaltung der Tonmassen aus inneren Gesetzen wach geworden.

Entscheidend hoben sich im Tonleben hervor die nun zur Geltung gelangte größere Klarheit des Tones und seine Bestimmtheit anderen Tönen gegenüber. Mit ihnen mußte in lebendigerer Weise als früher die Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung des Tones als Ausdrucksmittel wach werden. In diesen zwei Eigenschaften, die nun nicht als Ergebnisse der Theorie aufzufassen waren, sondern mit ganzer Lebhaftigkeit vor die Sinne traten, bekundet ja der Ton dem Tonausdrucke der Kehle entsprechende Qualitäten. Die Klarheit des Tones lenkt die Aufmerksamkeit wieder auf die durch ihn charak-

terisirten Entstehungsursachen in der Kehle; seine Bestimmtheit aber führt auf sein Verhältniß zu einem Mitteltone zurück, kennzeichnet demnach die größere oder geringere Spannung, welche seine Erzeugung voraussetzt. Die Natur des in der Kehle entstandenen Tones an sich hat die Fähigkeit, zu lehren, ob er Product größerer oder geringerer Spannung sei, welchem Ausdrucke er also entspreche. Dadurch, daß der Ton in seiner Loslösung von der Kehle als selbstständiges Naturproduct, als Phänomon und nicht als Ausdrucksmittel zur Verwendung kam, war seine relative Bedeutung zurückgedrängt. Er gewann Geltung in seiner absoluten Bedeutung. Nicht in seinem Verhältnisse zu einem Mitteltone, sondern in seiner absoluten Schönheit beanspruchte er Beachtung. Nun aber trat sein Bedürfniß, im Verhältnisse zu einem Mitteltone betrachtet zu werden, in anderer Weise hervor. Das controlirende Ohr, der Gewohnheit ergeben, den Ton als Ausdrucksmittel zu fassen, hatte das ererbte Bedürfniß, seine Anordnung von seinen Beziehungen zu einem Mitteltone abhängig zu machen. Das ursprünglich in Wechselwirkung mit den ausdruckgebenden Organen herangebildete Ohr tritt nun den anderen Antrieben entsprungenen Producten als Corrector entgegen, und sein Einfluß wird immer mehr maßgebend.

Diese höchst interessante Thatsache gibt der Entwickelung der abendländischen Musik

im Gegensatze zu der alten ihr Gepräge. Hier tritt ein entscheidender Rückeinfluß des Kunstgenießens auf das Kunstschaffen hervor. Ueberhaupt erfordert eine richtige Auffassung der Kunstgeschichte, daß Kunstschaffen und Kunstgenießen in ihrer Wechselwirkung betrachtet werden. Namentlich der abendländischen Musik gegenüber ist die Thatsache entscheidend, daß Kunstschaffen und Kunstgenießen nicht stets im richtigen Verhältnisse zu einander gestanden sind. Die Kenntniß des letzteren ist schwerer zugänglich als die des ersteren, darf aber nicht vernachlässigt werden, wenn man ein richtiges Bild des Kunstlebens gewinnen will. Damit, daß die Kunstproducte einer Zeit in ihren Eigenheiten gewürdigt werden, ist eine Darstellung ihres Kunstlebens nicht erschöpft. Erst im Genusse wird das Kunstwerk lebendig. Auf dem Papier ist es nur eine Anweisung auf einen künstlerischen Genuß. Im Genusse hat das Kunstwerk seinen Werth; in ihm findet es auch seine Controle. Was einen Genuß nicht zu bieten vermag, was also, mit anderen Worten gesagt, einem Bedürnisse nicht zu Hilfe kommt, das kann von hohem Werthe für die Erkenntniß des Kunstlebens sein, den ja auch Abirrungen und Unzulänglichkeiten des Producirens haben; ebenbürtig darf es aber in der Geschichte der Kunst nicht dem an die Seite gestellt werden, was wirklich genossen worden ist, was wirkungsfähig war. Die Aufgabe einer

Culturgeschichte, welche dem wahren Kunstleben verschiedener Zeiten den Puls fühlt, muß es also sein, das Kunstproduciren in seinem Verhältnisse zum Kunstgenießen zu betrachten. Dies ist allerdings mit großen Schwierigkeiten verbunden. Das Kunstproduciren bietet uns ein Substrat der Betrachtungen dar, die erhaltenen Kunstproducte nämlich; das Kunstgenießen entzieht sich bei seiner Unmittelbarkeit dem historischen Beobachten. Bei eingehender Erfassung der Aufgabe des Historikers vertheilt sich die Schwierigkeit gleichmäßiger, d. h. sie wächst dem ersteren gegenüber. Denn was wir als Object des Kunstschaffens haben, führt uns noch nicht mit Nothwendigkeit an dessen letzte Quelle. Bevor wir das Product nicht in seinem ursächlichen Verhältnisse zum Producirenden erkannt, ehe uns nicht die Natur des Producirens klar geworden ist, können wir nicht behaupten, es von seiner künstlerischen Seite erfaßt und gewürdigt zu haben. Die Forschung muß sich dieses ihres Zieles, so schwer es zu verfolgen ist, bewußt sein. Sie darf nicht stehen bleiben beim todten Kunstwerke, darf nicht jedes Product, welches Notenköpfe aufweist, vielleicht nur deshalb, weil der Staub von Jahrhunderten darauf liegt, als historisch bedeutsam anerkennen. Sie wird sich von dem chronologischen und archivarischen Standpunkte noch mehr entfernen müssen, als es bis jetzt der Fall gewesen ist, wenn sie den Anspruch erheben will,

das Kunstleben zum Gegenstand ihrer Betrachtung zu machen.

So groß die Schwierigkeiten sind, welche sich einer Geschichtsbehandlung im gedachten Sinne entgegenstellen, so fehlt es ihr doch nicht an Anhaltspunkten. Solche wären alle Symptome der Wirkung des Kunstproductes auf Mit- und Nachwelt. Dabei muß natürlich das in Rechnung gezogen werden, was nur äußerlich Einfluß genommen hat, was also der inneren Wirkung des Kunstwerkes fernesteht, so namentlich die Mode, ein von fremdartigen Anforderungen bedingter Geschmack, Protection des Künstlers u. dgl. Man wird wohl zu unterscheiden haben, aus welchen Gründen sich ein Kunstwerk oder ein Künstler sogenannter Popularität zu erfreuen hatte. Von Bedeutung sind Aeußerungen von Zeitgenossen, welche, wenn sie nicht von Fachmännern ausgehen, an Werth für die Beurtheilung des unbefangenen Eindruckes gewinnen. Mit ein Probezeichen wird die eigene Empfindung bei der Reproduction des zu beurtheilenden Kunstwerkes geben. Vor einem einzig und endgiltig entscheidenden Forum steht dasselbe dabei deshalb nicht, weil auch das eigene Empfinden, worunter sowohl der Eindruck auf das Ohr als auch die Fähigkeit, Mitempfinden ausgedrückter Erregungszustände zu erwecken, verstanden werden will, einer geschichtlichen Entwickelung unterliegt. Einer Geschichte der Entwickelung des

menschlichen Ohres mit Rücksicht auf seine Fähigkeit, Ausdruckslaute und Töne aufzunehmen und zu verstehen, entbehren wir noch. Und daß das Ohr einer sehr raschen Entwickelung unterliegt, kann wohl nicht bezweifelt werden, wenn man Tonstücke voriger Jahrhunderte mit solchen, welche die Neuzeit darbietet, vergleicht. Das heutige Ohr ist im Stande, viel mehr Tonmateriale zu vertragen, als etwa das des Publicums des 17. und 18. Jahrhunderts. Dies gilt sowohl von der Zeitfolge der Töne, als auch von ihrem Zusammenklange und von ihrer dynamischen Wirkung. Wir figuriren, harmonisiren und instrumentiren heute mit einem viel größeren Aufwande von Tonmassen, als es in früheren Jahrhunderten der Fall war. Ja, selbst die kurze Zeit einiger Jahrzehnte macht einen bedeutenden Unterschied in dieser Beziehung. Man vergleiche eine Haydn'sche oder Mozart'sche Symphonie mit einer symphonischen Dichtung von Berlioz oder Liszt, die Behandlung des Orchesters in Mozart's „Don Juan" mit der in R. Wagner's Werken. Von höchster Wichtigkeit für die Geschichte der Kunst überhaupt, und namentlich für die der Musik, wäre endlich eine Geschichte des menschlichen Ausdruckes. Auch dieser ändert sich, sowohl in Folge seiner natürlichen Entwickelung, als auch in Folge hemmender Einflüsse, welchen gerade er in hohem Grade unterworfen ist. Daß bei der Beurtheilung von Ausdrucksformen

Aenderungen in der Ausdrucksweise mit in Anschlag kommen müssen, dies namentlich bei der Beurtheilung der Frage, welchen Eindruck ein Kunstwerk in seiner Eigenschaft als Ausdrucksproduct seinerzeit hervorgebracht hat, ist wohl außer Zweifel. Gewisse Ausdrucksformen sind allerdings unserer Natur so eigen, daß sie einer wesentlichen Veränderung im Laufe geschichtlicher Entwickelung nicht unterliegen, daher zu allen Zeiten und an allen Orten verstanden werden. Wir vermögen Volksweisen aus alten Zeiten und von entlegenen, mit uns in keinen Contact kommenden Völkern nicht nur ihrer tonlichen Anordnung nach, also mit dem Ohre, sondern auch als Ausdrucksproduct, also mitempfindend zu verstehen. Andere Producte der sogenannten Kunst sind wieder so weit abliegend von der Möglichkeit, ihnen durch unser Mitempfinden beizukommen, daß wir mit Sicherheit ihnen gegenüber behaupten können, daß sie einem Ausdrucksbedürfnisse überhaupt nicht entsprungen sind.

Nicht das Product demnach, sondern die Art seiner Schöpfung und seiner Aufnahme sind das Wesentliche für den Historiker, welcher es mit dem Leben, und nicht mit bloßen Schemen zu thun haben will; hier ist der zündende Punkt für dessen Erfassung in seiner eigentlichen Bedeutung. Ist es dem Forscher nicht gegönnt, vollständig und unbefangen an denselben zu gelangen, so muß er sich mindestens

dessen bewußt sein, daß es bei dem seinem Studium zugänglichen Materiale darauf ankomme, Symptome an das Tageslicht zu fördern, die zur Klarheit zu führen vermögen.

Es ward bereits angedeutet, daß das Verständniß von Tönen als Ausdrucksmittel von ihrer Fähigkeit abhängig ist, in ihrem Abstande von dem dem Ausdruckgebenden eigenen Mitteltone erkannt werden zu können. Dieses Bedürfniß hat meines Erachtens zur Entwickelung der Tonarten geführt. So lange der Ton als Ausdrucksmittel der Kehle eigen ist, erschließt sich, wie schon ausgeführt worden ist, sein Verhältniß zum Mitteltone durch das Mitempfinden der An- oder Abspannung der durch einen Erregungszustand in Thätigkeit versetzten Muskeln. In dem Maße, als er sich von der Kehle emancipirt hat, mußte, wenn er der menschlichen Vorstellung überhaupt noch als Ausdrucksmittel erscheinen sollte, als welches die Möglichkeit seiner Beziehung auf einen Mittelton nothwendig war, sein Abstand von einem Mitteltone in einer andern Weise erkennbar werden. Im Alterthum, welches die Harmonie nicht oder nur unvollkommen übte, geschah dies durch die Annahme gewisser melodischer Anordnungen, welche auf bestimmte Töne als ihre Mitteltöne zurückführten. In der Melodie mußte also erkannt werden, welcher dieser Anordnungen ein Tongebilde entsprach, welcher Ton demnach als sein

Mittelton aufzufassen sei. Die Verschiedenheit der Tonschritte gab ein leichtes Mittel zu solchen Anordnungen an die Hand. Dem Melodieprincipe entsprachen demnach, diesen Anordnungen folgend, die griechischen Tonarten sowie auch die denselben entlehnten Kirchentonarten. Stets kam es darauf an, daß melodiöse Wendungen anzuzeigen hatten, welcher Ton in einem Tonstücke als Mittelton zu betrachten sei. Die Veränderung dieses Mitteltones heißt Modulation (μεταβολή). Sie entspringt einer Veränderung der Stimmung überhaupt. Einem veränderten Erregungszustande entspricht ein anderer Mittelton. Mit der Modulation wird auch der die Veränderung des Mitteltones fühlende Hörer in einen anderen entsprechenden Stimmungszustand versetzt.

In anderer Weise ist nun mit dem Durchbruche der Harmonie als des gleichzeitigen Erklingens von Tönen dieses Bedürfniß nach dem Erkennen des Mitteltones zur That geworden. Das Ohr, welches vorhin im Erfassen von Tonreihen, also in dem Zusammenfassen nach einander erklingender Töne, die Zurückführung auf den Mittelton bewerkstelligt hatte, gewann nun die Uebung, Töne gleichzeitig zu hören und zu unterscheiden. Es traten ihm nicht nur Gruppen nacheinander, sondern auch miteinander klingender Töne entgegen. Wie ihm früher im Nebeneinander der Töne die Möglichkeit gegeben sein

mußte, den Rückschluß auf den Mittelton zu machen, so entnahm es sich nun auch aus dem Zusammenklange diese Möglichkeit. Es bildete sich ein Tonsystem, welches entsprechend der physiologischen Organisation des Ohres derart geartet war, daß das gleichzeitige oder nacheinanderfolgende Vorkommen bestimmter Töne mit Gewißheit auf einen bestimmten Mittelton zurückführte. So entstand die moderne Tonart im Gegensatze zu der alten. Das Unterscheidende beider ist, daß die letztere nur durch die Nacheinanderfolge, die erstere aber auch durch den Zusammenklang von Tönen den Mittelton, Hauptton oder, wie man im musikalischen Leben zu sagen pflegt, die Tonart bezeichnet. Mit der Ausbildung und Vervollkommnung der Harmonie wurden die melodischen Tonarten überflüssig. Es genügte ein vereinfachtes Tonsystem, damit dem Bedürfnisse nach Erkennen des Mitteltones entsprochen werde. Mit dem Durchbruche der Harmonie hängt unser vereinfachtes, zwei Tongeschlechter umfassendes Harmoniesystem zusammen. Zur Auffrischung alter melodischer Tongeschlechter fehlte jede Nöthigung. Nicht Geschmackssache ist es, daß die Alten ihre Tonarten und Tonfolgen mit verschiedener Anordnung der Intervalle gebildet haben, wir Neueren nur zwei solcher Tongeschlechter kennen. In der vorgeschrittenen Harmonie besitzen wir ein anderes und viel besseres Mittel, auf den Mittelton (wir sagen Grundton)

eines Tonstückes zu schließen, seine Tonart zu erkennen. Was wir Modulation nennen, fällt im Wesen vollständig mit dem zusammen, was die Alten geübt haben, wenn sie die Tonart veränderten. Nur ist unsere Modulation keine melodische, sondern eine harmonische. Der Harmonie entnehmen wir, als in welchem Abstande zum Grundton wir die gehörten Töne zu fassen haben. Für den Eindruck auf uns ist es nicht gleichgiltig, ob z. B. ein C als die Quinte von F oder als die Terz von As erscheint. Der gleiche Ton wirkt in verschiedener Zusammenstellung mit anderen, auf eine andere Tonart hinweisend, verschieden. Wir gewinnen dabei das Bewußtsein, daß der Grundton und damit die Grundstimmung geändert ist. Das Verhältniß verschiedener Mittel- oder Grundtöne drängt unsere Vorstellung zum Eindrucke verschiedener Mitteltöne, wie sie verschiedenen Stimmungszuständen entsprechen, und aus dem Wechsel jener schließt sie auf einen Wechsel der letzteren. Verschiedenen Stimmungsphasen entspricht die Modulation. Und dies ist, meiner Meinung nach, die Bedeutung der Harmonie für das Tonleben, soweit es sich als Ausdruck menschlicher Gemüthszustände, demnach als Kunst gestaltet.

Vom größten Einflusse auf das volle Erwachen des Sinnes für Melodie und damit auf die Belebung der Tonmassen zu einer ihrer ursprünglichen Aufgabe entsprechenden Entwickelung waren zwei That-

sachen: die Einführung der Muttersprache in den Gemeindegesang, mit welcher sich Luther ein wesentliches Verdienst um die Zurückführung der Tonkunst zu ihren Lebensquellen erworben hat, und die in das Jahr 1600 fallende sogenannte Erfindung der Oper.

Mit einer dem Volke verständlichen Sprache im Gemeindegesange trat die Aufgabe der Musik, Ausdruck zu sein, immer lebendiger in's Bewußtsein. Das Wort kam mit dem Tone wieder in eine Verbindung, welche auf ihren gemeinsamen Ursprung hindeutete. Dem Inhalte des ersteren entnahm der letztere das Streben nach einem warmen Empfindungsgehalte. Die Bedeutung der Melodie brachte sich wieder in gesteigertem Maße zur Geltung. Vom Wiedererwachen des Sinnes für Melodie gibt die Thatsache Zeugniß, daß die Tonsetzer die von ihnen behandelte Hauptmelodie in die Oberstimme zu versetzen begannen, während sie früher in den Mittelstimmen, namentlich im Tenor erschienen war. Aus der protestantischen Gemeinde ging der große Genius hervor, unter dessen Händen die starren, complicirten Formen der Tonkunst mit einemmale in allen ihren Verzweigungen von einem wunderbaren triebkräftigen Leben durchströmt wurden: J. S. Bach. Das sind nicht mehr blos Tonverhältnisse, welche durch ihren Zusammenklang und durch ihre kunstvolle Verschlingung Gefallen erregen wollen; diese Tonfolgen, diese Zusammenklänge zeigen sich einer höheren Macht

unterthan als Gesetzen der Form und Anforderungen an den Wohlklang: Stimmen tiefster Sehnsucht, aufseufzenden Wehklagens, inniger Freude, inständigen Bittens werden in ihnen wach, mit einer Ueberredungskraft, wie man sie vorher kaum gekannt hatte. Was war's, das diesen Zauber übte? Die Töne waren sich dessen bewußt geworden, daß sie ihre Ursprungsstätte nicht in Saiten, Holz und Blech, sondern in der menschlichen Kehle zunächst dem menschlichen Herzen haben; sie formten sich nicht mehr blos nach Gesetzen zu Stimmen, sondern nach innerem Bedürfnisse zum Gesange, zur Melodie. Daß dieses in seinen Ausdrucksformen so einfache menschliche Herz es vermochte, einen so complicirten Apparat wie die damals herausgebildeten Tonformen, seinen Bedürfnissen soweit unterthan zu machen, daß man sein Pochen in ihnen deutlich wie in einem mit ihm organisch verwachsenen Körper vernimmt, das ist die große Kunst Bach's.

Von wesentlichem Einflusse für die Entwickelung der Musik mußte es sein, daß sie mit der Erfindung der Oper wieder in innige Berührung mit jenen andern Ausdrucksformen, mit Miene, Geberde und Wort kam, als deren Theil sie ursprünglich erschienen war, und mit denen im Vereine und von ihnen wesentlich beeinflußt sie sich fortgebildet hatte. Ein spätgebornes Kind der Bewegung, welche unter dem Namen der Renaissance bekannt das Kunstleben er-

faßt hatte, als eine Wiedererhebung des Menschen aus dem Schutte starrer Ueberlieferungen und lebloser Formen, war die Oper jene Kunstgattung, in welcher der Mensch selbst mit all seinen Ausdrucksarten Vermittler des Kunsteindruckes sein sollte. Die in Künsteleien erstickte, einem wahren Empfindungsausdrucke nahezu unzugänglich gewordene Musik war den Kunstidealen, welche jene Zeit dem Griechenthum entnahm, so fremd als möglich geworden. Diese wieder in einer eigenen Kunstschöpfung zu erwecken, das war der Gedanke, welcher sich einer Gesellschaft von Kunstfreunden und Künstlern in Florenz, die sich Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts im Hause des Grafen Bardi versammelten, bemächtigt hatte. Die griechische Tragödie sollte wieder zum Leben erwachen. Wie diese Aufgabe gefaßt worden ist, geht aus den Worten Bardi's hervor:

„Und da wir nun in so tiefer Finsterniß sitzen, so wollen wir mindestens trachten, der armen Musik ein wenig Licht zu verschaffen, da sie seit ihrem Verfall bis jetzt in so vielen Jahrhunderten keinen Künstler gefunden, der über ihre Bedürfnisse nachdachte, der sie vielmehr auf die Bahnen des Contrapunktes, des Todfeindes, drängte."

Der Anfang der „Cur dieser Krankheit" sollte damit gemacht werden, den Vers nicht zu verderben, die Musiken von heute nicht nachzuahmen, welche ihren Erfindungen zu Liebe den Vers zu Grunde richten und in Stücke reißen. „Wenn ihr also componirt,"

fährt er fort, „so sorget, daß der Vers wohlgeregelt bleibe, das Wort so deutlich wie möglich verstanden werde, und laßt euch nicht vom Contrapunkt, dem schlechten Schwimmer, fortreißen, den der Strom widerstandslos mit sich führt, und der ganz wo anders ankömmt, als wo er hingewollt."

Caccini, der Musiker des Hauses, pflichtet dieser Anschauung bei, indem er sagt:

„Diese höchst einsichtsvollen Edelleute haben mich immer versichert und es mir mit den klarsten Gründen dargethan, daß ich jene Musik in keiner Weise schätzen solle, welche, indem sie die Worte nicht gut verstehen läßt, Concept und Verse verdirbt, die Sylben jetzt verlängert und jetzt verkürzt, damit sie sich dem Contrapunkt anpassen, die eine Zerfleischung der Poesie ist, mich vielmehr jener von Plato und andern Philosophen so sehr gelobten Manier zuzuwenden, die da bekräftigen: Musik sei nichts, als Sprache und Rhythmus und erst zuletzt der Ton, und nicht umgekehrt, solle sie anders bei Andern Verständniß finden und jene Wunderwirkungen hervorrufen, welche die Schriftsteller bewundern, Dinge, welche der Contrapunkt der modernen Musik nicht vermag."

Der der Gesellschaft angehörende Vinzenzo Galilei meinte, daß eine Musik, welche nicht den Bewegungen der Seele dienstbar ist, wahrlich nur Verachtung verdiene. Man blieb nicht bei Theorien stehen. Der erste Versuch im neuen Style war die von Galilei componirte Klage des Ugolino von Dante,

das erste dramatische Werk dieser Gattung: die von Jacopo Peri componirte Dichtung Rinuccini's „Daphne". Keiner dauernden Blüthe hatte sich aber diese, der Theorie nach einer gesunden Kunstanschauung so sehr entsprechende Compositionsweise zu erfreuen. Zur Verwirklichung aller damit verbundenen Absichten reichten die vorgefundenen musikalischen Ergebnisse nicht aus. Das Zusammentreffen der Künste, welche zur ursprünglichen Einheit nicht mehr zu verschmelzen vermochten, machte die Oper zu einem Sammelsurium seltenster Art. Bald hatte auf ihrem Gebiete das Virtuosenthum sein Banner siegreich aufgepflanzt. Der nach einer Richtung hin bis zur Raffinirtheit durchgebildete absolute Ton war der Elemente verlustig geworden, welche den vollen Contact des Tonlebens mit dem Ausdrucksvermögen hätten sofort wieder herstellen können. Namentlich war jenes Element verkümmert worden, welches dem Tone unmittelbar die Bewegung der Ausdrucksgeberde zugeführt hatte, der Rhythmus. Dieser fand sich im Volksliede an seiner Quelle, hatte aber dort eine entsprechende Weiterbildung nicht erfahren; in der Kunstmusik war er unfruchtbaren mathematischen Speculationen verfallen. Ein der Ausdrucksgeberde entsprechender Rhythmus war der damaligen Zeit unbekannt. Ihr stand nur der knappe, in der Symmetrie seiner Bewegungen auch an sich leicht faßbare Rhythmus des Tanzes und Marsches oder eine durch

die Declamation bedingte, der Eurhythmie entbehrende Recitation zu Gebote. Zwischen beiden Extremen schwankt die Oper lange Zeit. Endlich greift sie zu dem lebendigen, der Entwickelungsstufe des damaligen Tonlebens entsprechenden Rhythmus des Volksliedes. Es gestaltet sich über der Dichtung eine Musik, welche sich dieser nur äußerlich anzupassen sucht, die Gesetze ihrer Bildung aber außer ihr findet. Musik und Dichtung vereinigen sich zu einer Mesalliance. Der absolute Ton zieht mit all seinen Prätensionen in die Kehle des Menschen ein. Das Kastratenthum charakterisirt diese Auffassung. Der Omnipotenz des Tones gesellt sich die körperliche Impotenz als greller Gegensatz. Das Ausdrucksbedürfniß wird geschändet, um dem absoluten Tone seine angemaßten Rechte zu gewähren.

Gluck war es, welcher in Wort und That wieder den Versuch gemacht hat, die Oper zu reformiren.

„Als ich es unternahm, die Oper „Alceste“ in Musik zu setzen, war meine Absicht, alle die Mißbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger und die allzu große Gefälligkeit der Componisten in die italienische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden, Mißbräuche, die eines der schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen

zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören."

Diesen seiner Oper „Alceste" vorangeschickten Worten seien noch die in der Widmung zur Oper „Paris und Helena" vorkommenden angereiht:

„Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Classe von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachtheiliger war als die Unwissenden, wüthen gegen eine Methode, welche, wenn sie begründet, ihre eigene Anmaßung zu vernichten droht."

Diese Worte belegen, unter welchen Kämpfen das Kunstbedürfniß das Gebiet seines Wirkens wieder zurückerobern mußte. Die ursprünglich intentionirte, von Gluck wieder aufgegriffene Absicht eines mit Musik verbundenen Dramas (der Name „Oper" wurde erst von Menestrier im Jahre 1681 aufgebracht) konnte nicht zur vollen Ausführung gelangen. Die Musik war dieser Aufgabe nicht gewachsen.

Der Dualismus in der Oper hat darin seinen Grund. In der Dichtung gewaltige Charaktere, erhabene Gefühle, mächtige Leidenschaften; in der Musik

die flüchtige Stimmung des Liedes, der knappe Rhythmus des Tanzes, die gemeinverständliche Weise des Volkes. Die widerstreitenden Gegensätze zu vereinigen war das Streben sowohl der Dichter als auch der Musiker. Das ganze System absonderlicher, dem Kunstgefühle geradezu unverständlicher Regeln, welche für die Oper ersonnen worden sind, gründet sich auf diesen Widerspruch. Der Dichter mußte nach Möglichkeit das Wesen seiner Kunst verleugnen und sich der Unbehilflichkeit jener Musik fügen; man bezeichnete dies: Der Dichter solle dem Bedürfnisse des Musikers entgegenkommen. Es handelte sich aber um kein Bedürfniß, sondern nur um die Dürftigkeit desselben. Bei solchen Verhältnissen hatte Voltaire's vielcitirter Ausspruch: „Was zu dumm ist, um gesprochen zu werden, das singt man," seine Berechtigung. Vollständige Durchdringung von Text und Musik war bei dieser Oper nicht möglich. Das Drama mußte sich einschränken bis zur Entstellung, die anderen Voraussetzungen ihr Maß verdankende Musik entweder ihre Natur aufgeben und sich zur Unform verzerren oder darauf verzichten, den Anforderungen des Textes zu entsprechen. Der Rhythmus, welchen das Drama verlangte, verhält sich zum Rhythmus jener Musik wie die Mimik zum Tanz. Beide entlehnen ihre Bewegungen der Geberde; erstere erscheint jedoch als die höchste Ausbildung des letzteren. Gewiß ist es merkwürdig, daß

diese so mißgestaltete, einer idealen Vollendung scheinbar unzugängliche Kunstgattung doch die Geister aller Zeiten auf das lebhafteste beschäftigt hat. Componisten fanden in ihrer Pflege den höchsten Ruhm, das Volk dürstete darnach, und, wir können es nicht leugnen, die unmittelbarste, unbestrittenste Wirkung hat doch sie immer geübt. Sie vornehmlich hat, wie keine andere Kunstgattung, den Contact mit dem Volke stets lebendig erhalten. In ihr konnte der Künstler, seiner Mission entsprechend, am vernehmlichsten, am unmittelbarsten sich aussprechen. Wenn wir uns nach den Gründen dieser Erscheinung fragen, so finden wir keine andere Antwort, als: weil sie in der modernen Zeit jene Kunstgattung ist, in welcher sich das Ideal aller Kunst, Bethätigung des Menschen an sich, directe Offenbarung seines Wesens durch alle ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel zu sein, noch am vollständigsten verwirklicht. Der Mensch selbst tritt hier darstellend in die Erscheinung; es bedarf keiner Abstractionen, keiner Vermittelungen, keiner complicirten geistigen Processe, um für das, was er empfindet, handelt und ausdrückt, Verständniß zu finden.

Die Vorstellungen von dem, was die Oper zu leisten berufen sei, variiren allerdings bedeutend. Beispielsweise nur einige Definitionen:

Elmenhorst, ein eifriger Vertheidiger der Oper gegen die Angriffe der Kirche Ende des 17. Jahr-

hunderts, beantwortet die Frage, was eigentlich die Oper sei, also:

„Eine Oper ist ein Singspiel auf dem Schauplatze vorgestellt, mit ehrbaren Zurüstungen und anständigen Sitten, zu geziemender Ergötzlichkeit der Gemüther, Ausübung der Poesie und Fortsetzung der Musik."

Feind, ein Zeitgenosse Händel's, sagt:

„Die Wahrheit wird in den Schauspielen durch Fictiones vorgestellt, denn sonst dürfte man nicht in Versen singen oder sprechen. Man ahmt die Natur nur einigermaßen nach, und wer etwas ganz Natürliches sehen will, dem gibt der große Schauplatz der Welt täglich neue Präsentationes, nicht aber der kleine in Oper und Comödien. Ein Schauspiel ist sozusagen nur ein Schattenspiel, das man zwar sieht, wobei man aber kein Fleisch und Bein berühren kann; man muß sich deshalb selbst zu täuschen wissen."

Eine dem modernen Begriffe nachkommende Definition gibt J. J. Rousseau:

„Opéra, spectacle dramatique et lyrique, où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionée, pour exciter à l'aide des sensations agréables l'intérêt et illusion."

Nach Arnaud ist die Oper „un Concert dont le Drama est le prétexte".

Arteaga nennt die Oper ein poetisches Ungeheuer und lobt Quinauld, welcher ihr eine Regelmäßigkeit und Form gegeben habe, deren sie Niemand fähig geglaubt hätte.

Nicolo Tachinaldi (1766—1860) definirt die Oper als eine für den Gesang und Begleitung des vollständigen Orchesters verfaßte dramatische Vorstellung.

Bezeichnend ist, was August Wilhelm von Schlegel von der Oper sagt:

> „Es sind keine Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe bevölkert diese Feenwelt. Auch schadet es nicht, daß die Oper uns in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird. Der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren. Es kommt bloß darauf an, welche Sprache die tönendste und wohllautendste ist, die für die Arien am meisten offene Vocale und lebhafte Accente für das Recitativ hat."

Was Goethe von dem Ideale der Oper erwartete, mögen folgende Worte des Laertes in „Wilhelm Meister" andeuten:

> „Ich gebe mich weder für einen großen Schauspieler noch Sänger, aber das weiß ich, daß, wenn Musik die Bewegungen des Körpers leitet, ihnen Leben gibt und ihnen zugleich das Maß vorschreibt; wenn Declamation und Ausdruck schon von dem Compositeur auf mich übertragen werden: so bin ich ein ganz anderer Mensch, als wenn ich im prosaischen Drama das Alles erst erschaffen und Tact und Declamation mir erst erfinden soll, worin mich noch dazu jeder Mitspielende stören kann."

Eine gedeihliche Weiterentwicklung zu fördern, schien die Oper nicht berufen. Zwischen den divergirenden Ansprüchen der Einzelkünste, welche sich in dieser Kunstgattung zusammengeklemmt fanden, ein

Compromiß zu schaffen, war das höchste Ziel, welches der Operncomponist erreichen konnte. Nicht Zeugniß für die innere Güte der Gattung, wohl aber für den überragenden Genius eines Mozart war es, daß ihm dies in einer Weise gelungen ist, welche die innere Haltlosigkeit der Gattung nicht fühlen ließ.

Auf anderem Gebiete hingegen war die zum Bewußtsein ihrer ursprünglichen Bestimmung gelangte Tonkunst Bahnen zugeführt worden, welche sie in gewaltigem Strome ihrem ursprünglichen Ziele wieder nahe brachten. Nachdem der Sinn für Melodie und damit mehr oder weniger dunkel das Verständniß wieder erwacht war, daß die tonbildenden Mächte im Ausdrucksbedürfnisse des Menschen und nicht blos in Toncombinationen zu suchen seien, begann ein triebkräftiges Leben in den Tongebilden laut zu werden. Dem Gemüthe wurde die Tonkunst wieder erorbert und damit den Gesetzen des Ausdruckes untergeordnet. Dieser Proceß vollzog sich in ungestörtester Weise in der Fortbildung der Instrumentalmusik. Hier war das Tonelement keinen von außen herantretenden Anforderungen ausgesetzt. Es war sich selbst überlassen und ihm Muße zur Besinnung gegönnt. Diese Besinnung mußte es zur Erinnerung an seine Heimstätte führen. Hier waren die Bedingungen zu finden, welche eine lebenskräftige Weiterentwickelung möglich machten. In dem Maße als die Töne Ausdruck, befreiender und verständ-

licher Ausdruck, Entäußerung eines Gemüthsbedürfnisses, Zeugniß von Erregungszuständen zu werden bestrebt waren, begannen Gesetze, wie sie in der Kehle bildend und gestaltend wirken, in ihnen bestimmend zu werden. Tonisch und rhythmisch fügten sie sich denselben und offenbarten nun innerhalb der starren, durch Formgesetze dictirten, eines innern Impulses verlustig gewordenen Gestaltungen ein Gesetz höherer Ordnung, dessen Ursprung nicht in ihrer historischen Entwickelung, noch in ihrer physischen Natur zu finden war. Die Brücke zum menschlichen Herzen ward wieder hergestellt, indem sich die Verbindung mit demselben in Unterordnung des Tonlebens unter die in der Kehle waltenden Gesetze des Tonausdruckes wieder gefunden hatte. Verschönt durch die ihn in größerer Reinheit hervorbringenden Instrumente, bereichert durch die Kenntniß und Anwendung aller seiner Natureigenheiten, wurde der Ton in der zur Herrschaft gelangten Melodie wieder das, was er ursprünglich war, menschlicher Gesang.

In den Fugen von J. S. Bach macht sich außer den ihre contrapunktische Form bedingenden Gesetzen gleichsam unbewußt ein Rhythmus geltend, welcher uns anmuthet wie himmlischer Tanz. Durch den Schleier contrapunktischer Gewebe erblicken wir deutlich die einfachen Bewegungen einer schlanken menschlichen Gestalt. Nicht erdrückt, nur halb verhüllt leuchtet sie aus denselben hervor. Sie hat,

wenngleich beschwert, wieder die Fähigkeit selbstständiger Bewegung gefunden, welche sich allen Falten und Flächen des dichten, sie umgebenden Gewandes mittheilt. Und so gelingt es endlich dem nun wachgewordenen Sehnen nach ihren Zügen, ihr Antlitz zu befreien; als herrlicher Schmuck umwallt sie nun ihre Hülle.

Und welche Bewegungen waren es, die, unbekümmert um die äußerlich gestaltenden Gesetze der Ueberlieferung, wach geworden waren? Die einfachen des menschlichen Körpers, dieselben, welche allüberall bildend gewirkt hatten, wo das Tonwesen Gestaltung durch den Ausdruck gewonnen hat, dieselben, welche in hoher Ausbildung sich auch in den Formen der griechischen, mit Musik verbundenen Dichtung finden.*)

In den Formen Josef Haydn's zeigt sich die schlichte Form des Volksliedes in seine Rechte eingesetzt. Freilich konnte die Sonate nicht umhin, den Ergebnissen der sogenannten contrapunktischen Formen gerecht zu werden. Es ist nun eigenthümlich, daß diese von der Sonate doch nur in beschränktem Maße Besitz ergreifen können. Sie sind vornehmlich auf den sogenannten Durchführungssatz verwiesen; hier sprechen sie das erste Wort, wenngleich

*) Man lese die hochinteressanten Resultate, welche Westphal in seinem Buche: „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik" aus der Vergleichung Bach'scher Fugen mit griechischen Rhythmen zieht.

auch hier sich merklich die gliedernde Macht des lebendigen Geberdenrhythmus wachsende Geltung verschafft. Im Uebrigen herrscht erweiterte Liedform; nur wo der melodische Fortgang lockerer wird, in den Bindegliedern zwischen den Themen, nistet sich noch der absolute Contrapunkt ein. Doch werden auch seine Gebilde immer mehr ergriffen von den formbildenden Gewalten eines lebendigen Rhythmus. Beethoven's große That ist es, diesem ohne Zerstörung der überlieferten Form die Alleinherrschaft gesichert zu haben. Bei ihm erscheinen alle Glieder der Form fortgerissen von der Fluth eines mächtig strömenden Melos. Gewaltigen Impulsen entsprungen und in ihnen ihre einheitliche Gestaltung gewinnend sind diese Formen; so werden sie uns verständlich als unsern Körper zur Mitbewegung hinreißende Ausdrucksformen; diesen melodischen Strom, diese lebendige Gliederung glauben wir wieder an dem ursprünglichen Apparate alles Ausdrucks, an den menschlichen Ausdrucksorganen zu treffen, von den ihrer Thätigkeit bestimmenden Einflüssen bewegt; sie werden vor unseren Sinnen zum erhabenen oder von tiefer Leidenschaft bewegten Tanz, der uns zu gleicher Bewegung erregt und damit rückwirkend gleiche Empfindungen in uns wachruft.

V.

Man wird vielleicht einwenden: es könne ja zugegeben werden, daß die besprochenen Factoren bei der Entstehung der Künste, insbesondere der Tonkunst, thätig waren und auch auf ihre Entwickelung Einfluß genommen haben. In dem, was wir heute Musik nennen, seien auch vielleicht die Spuren dieses Ursprunges und Einflusses noch zu entdecken. Allein von Bedeutung für unser heutiges Kunstleben seien sie nicht mehr. Sie hätten wohl die Formen geschaffen, in welche jenes seinen Inhalt gieße; dieser sei aber unabhängig von jeglicher Mitwirkung jener Factoren. Höchstens könne man eine solche als beiläufige, vielleicht entbehrliche, sicher aber nicht wesentliche Zugabe zugestehen.

Unsere Untersuchungen sollen uns das Gegentheil lehren.

Mannigfaltiger Natur ist der Genuß, welchen ein Tonstück gewähren kann, und je nachdem es eine oder die andere Art des Genusses war, welche man zum Maßstabe nahm, fanden sich andere ästhetische Anforderungen an dasselbe. Irrthum aber ist es, diese Mannigfaltigkeit nicht zu erkennen, die verschiedenen Genußarten bei ihrer Abschätzung zu verwechseln und zu vermischen, der einen die Bedeutung beizulegen, welche der andern zukommt, und so die Eigenheiten der einen oder der andern gleichsam

auf falschen Contis zu verbuchen. Wir können uns ja bedingt einverstanden erklären, wenn der eine Aesthetiker in der Musik nur tönend bewegte Formen erblickt, der andere ihren Werth in dem findet, was nebenher, durch sie zu productiver Thätigkeit gesteigert, die Einbildungskraft hervorbringt. Die Einschränkung unseres Einverständnisses besteht aber darin, daß keiner von ihnen behaupte, damit den ganzen, vollen Genuß, welchen die Musik ihrer Wesenheit nach zu bereiten vermöge, erschöpft zu haben. Man wird den Naturforscher nicht tadeln können, welcher sich darauf beschränkt, sein Interesse auf den Knochenbau des Thieres oder auf seine äußere Form oder auf seine Bewegung, seine Fähigkeiten, seine Nützlichkeit oder irgend auf ein Einzelmoment im Wesen des Thieres zu lenken und in dem Eindrucke oder der Erforschung desselben seine Befriedigung findet. Er wird sich aber dessen bewußt sein müssen, daß er nur eine beschränkte Anforderung gestellt habe, und daß deren Befriedigung durch seine Resultate, mögen diese ihm auch noch so werthvoll und interessant sein, keineswegs gleichkommt einer Erkenntniß der Wesenheit des Thieres. Auf dem Gebiete der Musik hat man, verwirrt von der Complicirtheit der Factoren, welche sich in ihr zu einem scheinbar einfachen Gesammteindruck vereinigen, die Einseitigkeit der Anforderungen übersehen, mit welchen man daran gegangen war, ihren Eindruck zu erfassen. Hatte sie eine einer Anforderung voll-

kommen entsprechende Eigenschaft enthüllt, so verleitete alsbald das Gefühl der Befriedigung darüber, zu meinen, nun habe sie ihr Wesen geoffenbart, vergessend, daß sie eben nichts weiter beantwortet hatte, als um was sie gefragt worden war.

Man kann sagen, die Musik besteht aus Klängen. Der Klang kann ohne Rücksicht auf seinen Entstehungsimpuls, ohne Rücksicht auf seinen Eindruck und auf die seine Verwendung und seinen Eindruck bestimmenden historischen Verhältnisse betrachtet werden. Er wird rein physikalisch betrachtet und enthüllt schon für diesen Standpunkt genug des Interessanten. Er tritt in Beziehung zu anderen Klängen. Die Vergleichung derselben offenbart Verhältnisse, die auf Gesetzen beruhen. In der Musik finden wir diese Gesetze verwerthet. Also: die Musik besteht aus Klängen, die nach bestimmten Gesetzen geordnet sind. Klänge sind aber nur Wirkungen, welche klangerregende Ursachen in unserem Ohre hervorrufen. Wir haben sie als Tonempfindungen zu fassen. In der Musik haben wir es also mit Tonempfindungen zu thun. Die Wirkung der Töne bleibt nicht isolirt, nicht auf das sie aufnehmende Organ beschränkt. Sie theilt sich dem ganzen Nervensysteme mit und ruft eigenthümliche Zustände desselben hervor; sie beeinflußt unser Empfindungsleben. Waren vorhin Schwingungszustände Gegenstand der Beobachtung, so wendet sich dieselbe nun den

physiologischen Wirkungen dieser Zustände zu. Was der Ton sei, fragte man das eine Mal außen liegende, in Schwingungszustände versetzte Körper, das andere Mal unsere dadurch afficirten Organe. Doch sind damit die Tiefen nicht erschöpft, in welche die wunderbare Erscheinung unsere Blicke lenkt. Nicht nur seiner Höhe und Tiefe nach wird der Ton von Schwingungsverhältnissen bestimmt; auch eine andere Wesenheit wird von solchen erzeugt, und diese ist wieder von der Natur des Körpers abhängig, dem der Ton seinen Ursprung verdankt. In der Klangfarbe erlangt der Körper, welchem Töne entsprungen sind, Bedeutung. Die Natur gewinnt in Tönen Sprache: sie offenbart in ihnen Eigenheiten dem Ohre und im weiteren Anstoße dem Nervensysteme; sie tritt dadurch in Fühlung mit dem Empfindungsleben. Wir werden daher denjenigen keinen Schwärmer schelten dürfen, der behauptet, die Natur enthülle uns in Tönen ihre Seele. Theilt sie sich unserem Auge als ein Gewordenes mit, so gewinnt sie im Tone ein Mittel, sich im Processe des Werdens zu offenbaren. Von neuer Seite enthüllt sie sich, dasjenige, was wir als unsere Welt zu erkennen gewohnt waren, zersetzend, ihre Erstarrung lösend, in neu gewonnener Werdethätigkeit eine neue Welt vor unsere Sinne zaubernd und uns in ihr Leben mit hineinziehend, so daß vor der lebensvollen Wahrheit dieser Welt die äußere sich als bloßer Schein darstellt. Was

Wunder, wenn nun die unserem Nervensysteme mitgetheilte Thätigkeit productiv auf unsere Vorstellungsfähigkeit wirkt! Man wird mit Recht auch diese Wirkung in Betracht ziehen, wenn es sich um die Ermittelung des Wesens der Musik handelt. Ist ja doch, was wir als Musik bezeichnen, nichts anderes als eine Wirkung auf unser Nervensystem, und es ist kein Grund vorhanden, diese Wirkung etwa als nicht zum Wesen der Musik gehörend auszuschließen oder ihr eine nebensächliche Bedeutung beizulegen. Will man sie in concreten Erscheinungen festhalten, so wird man freilich auf ein schlüpfriges Gebiet kommen. Diese sind nicht blos von der Disposition unseres Nervensystems unter dem Eindrucke bestimmter Töne, sondern auch von vielen Umständen abhängig, die sich jeder Beobachtung und Berechnung entziehen. Die Association mit anderen Eindrücken rein zufälliger oder persönlicher Natur spielt dabei eine große Rolle. Der Irrthum Solcher, welche meinen, die Musik vermittle concrete Vorstellungen, besteht daher nicht darin, daß es überhaupt nicht zur Wesenheit der Musik gehöre, Vorstellungen zu erwecken, sondern darin, daß es ihre Aufgabe sei, einen beabsichtigten Vorstellungsinhalt in zweifelloser Weise auf Andere zu übertragen. Sie hat allerdings Mittel, dem Vorstellen Richtungen und Anhaltspunkte zu geben und so die Associationsthätigkeit zu beschränken und ihr bestimmte Bahnen anzuweisen; sie wirkt *symbolisch*;

allein die Auffassung ihrer Wirksamkeit als Symbol erschöpft ihr Wesen nicht, berührt es vielmehr nur oberflächlich.*)

Allen diesen Möglichkeiten, die Musik zu betrachten, zu erfassen, ihre Eigenheiten in Systeme zu bringen, soll mit meinem Versuche noch eine wenig beachtete, aber, wie ich glaube, sehr beachtenswerthe, mit ihrem Wesen im innigsten Zusammenhange stehende beigefügt werden. Es ward bemerkt, daß die Natur und Wirkung der Töne abhängig sei von den Körpern, welchen sie ihren Ursprung verdanken. Die Welt der Erscheinungen gewann damit eine Sprache, welche von einer anderen Wesenheit, als der, welche sich dem Auge darstellt, Zeugniß gibt. Damit haben wir aber noch keineswegs Alles umfaßt, was wir als nothwendige Voraussetzung zur Hervorbringung von Musik erkennen. Töne,

*) Wundt behauptet (Vorles. II, 60): „Für keine Kunst hat das Symbol eine größere Bedeutung, als für die Musik. Sobald in ihr die symbolische Bedeutung der Form aufhört, ist es überhaupt mit der Bedeutung des Kunstwerkes zu Ende. Inhalt und Form gehen hier völlig auf in einander. Das musikalische Kunstwerk reflectirt nur auf die allgemeinste Uebereinstimmung der geistigen Organisation." Unserer Anschauung nach ist es vielmehr die Uebereinstimmung der physischen Organisation, welche zum Verständnisse des musikalischen Kunstwerkes vorauszusetzen ist, und beruht dieses Verständniß keineswegs zunächst auf einer vergleichenden Thätigkeit des Geistes sondern auf unmittelbarem Empfinden.

und mögen sie auch in geordneter, das Ohr angenehm berührender Weise erklingen, sind noch immer keine Musik. Und mögen wir welche Gesetze immer ihrer Anordnung vorschreiben, so werden wir doch noch das vermissen, was wir unter Musik als Kunst verstehen. Etwas Anderes noch muß — dies verlangen wir unbedingt — in ihr zum Ausdruck kommen, als starre Gesetze der Natur, mögen sie auch noch so belehrend, in dieser Erscheinungsform auch noch so anziehend sein. Wir können uns kein Tonwerk entstanden, keines wirksam in's Leben gerufen denken, ohne die impulsive Thätigkeit des Menschen. Der Mensch bemächtigt sich der tönenden Erscheinungen in der Natur und schafft sich aus ihnen gleichsam Sprachorgane eigenster Art. Nicht combinatorisch, nicht experimentell ist diese seine Thätigkeit, sondern geradezu productiv. Sowie der einzelne Ton von einer Qualität des Körpers, dem er entstammt, Zeugniß gibt und dieselbe gleichsam im Hörer lebendig werden läßt, so gibt die durch inneren Impuls bedingte Zusammenstellung von Tönen durch den Menschen von einer Qualität höherer Art Zeugniß. So sehr wir vorgeschritten sind in unserer Fähigkeit, unmittelbare Eindrücke durch Vorstellungen zu ersetzen, und so verwirrt sich im Laufe der geschichtlichen Entwickelung der Kunst unsere Kunstanschauungen gestaltet haben: soweit haben wir es doch noch nicht gebracht, Ton-

gebilde als Musik zu genießen, ohne daß uns dabei ihre Hervorbringung durch Menschen vor die Sinne geführt würde. Warum nicht? Ein durch eine Maschine in Thätigkeit versetztes Clavier würde sicher an Präcision, Geläufigkeit, Kraft u. s. w. die Leistung jedes Pianisten übertreffen. Und wie leicht wäre es unseren technischen Mitteln, ein solches zu construiren. Man versuche es aber einmal, selbst unserem so vielfach in seinem Kunstgenießen beirrten, so leicht zu täuschenden, so oberflächlich berührten Concertpublicum für die Dauer einen musikalischen Genuß dieser Art darbieten zu wollen. Wir sind überzeugt, daß die so hervorgebrachten tönend bewegten Formen, und mögen sie die wundersamste Sinnenergötzung dargeboten haben, ebenso bald ihrer Fähigkeit zu fesseln verlustig gegangen sein werden, als etwa die sogenannte Kalospintechromokrene.

Es ist also ein Erforderniß der musikalischen Kunstübung, daß sich dabei Menschen in sinnlich wahrnehmbarer Weise bethätigen. Wir haben ein gewisses Bedürfniß, den musicirenden Künstler als Solchen zu sehen, und dieses ist nicht etwa blos Ausfluß der Neugierde; es hängt mit der Natur des Genusses zusammen, welchen wir erwarten. Wir verlangen, mehr oder weniger bewußt, daß sich die Musik, welche unser Ohr empfängt, als menschlicher Ausdruck darstelle. In möglichst vollendeter Art geschieht dies natürlich beim

Sänger. Schon die bloße Hervorbringung seiner Töne versetzt jene Organe in natürliche Thätigkeit, welche wir vor allen als ausdruckgebend zu erkennen gewohnt sind; die Bewegung der Athmungsorgane, des Mundes, der in Mitthätigkeit gebrachten Gesichtsmuskeln werden in um so höherem Grade die Wirkung des Gesanges unterstützen, je mehr sie sich mit dem darin zum Ausdruck kommenden Stimmungsgehalte oder Erregungszustande in Uebereinstimmung zeigen. Wenn die Tongebung solcher Natur ist, daß sie jeglicher Analogie mit einer natürlichen Lautausdrucksweise spottet; wenn die begleitenden Muskelbewegungen der Athmungsorgane und der Miene nicht dem im Gesange darzustellenden Affecte entspringen, sondern ihre Anregung vielleicht in einer widernatürlichen Anstrengung oder gar in einem Schmerzgefühle haben; oder wenn endlich durch absichtlich dahin zielende Uebung oder durch die Gewohnheit gänzlicher Gleichgiltigkeit gegen den Inhalt des Gesungenen die Tongebung sich von jeder Inanspruchnahme ausdruckgebender Muskelbewegungen befreit hat, wie dies nicht selten beim Coloraturgesange der Fall ist: da verliert auch der Gesang jegliche künstlerische Wirkung.

Nach dem Gesange wird mit Recht den Streichinstrumenten die meiste Seele zugeschrieben. Die Empfindlichkeit und Elasticität ihres Tones gestattet die Uebertragung der manigfaltigsten und leisesten

Muskelbewegungen auf seine Bildung und Wirksamkeit. Die Intensität und der Wechsel derselben ist aber mitbedingt von dem Streben nach entsprechendem Ausdruck. Die durch das Ausdrucksbedürfniß des Körpers hervorgerufenen Muskelbewegungen übertragen sich zum großen Theile in wahrnehmbarer Weise auf die Saiten des Instrumentes. Dazu kommt noch, daß die körperlichen Bewegungen des Instrumentisten, wenngleich durch die Behandlung seines Instrumentes in einer Weise bestimmt, welche mit dem Ausdrucke von Gemüthszuständen nichts zu schaffen hat, doch den Einwirkungen des Ausdrucksbedürfnisses nicht entzogen sind. Schlimmer steht es mit den Blasinstrumenten, welche, soweit es Solovorträge gilt, ihren Credit nahezu gänzlich eingebüßt haben. Ihre Blüthezeit fällt mit der Dictatur eines verdorbenen Kunstgeschmackes zusammen. Das vornehmste Organ des Ausdruckes, der Mund, muß da eine seiner natürlichen Ausdrucksweise widerstrebende, ihm aufgedrungene Arbeit leisten; die Athmungswerkzeuge sind einer übermäßigen Thätigkeit preisgegeben; das dabei mehr oder weniger hervorgetriebene Auge verliert seine Fähigkeit, feinere Empfindungsnüancen zu vermitteln; aber auch dem hervorgebrachten Tone selbst vermögen sich wirkliche Ausdrucksbewegungen der Muskulatur nur in beschränktem Maße zu überantworten. Und trotzdem erscheint eine Caricatur des Ausdruckes, wie es uns

der Blasinstrumentist darbietet, noch immer förderlicher für den Genuß eines musikalischen Vortrages, als Töne, deren Entstehung unseren Sinnen nicht kund wird. Der Vortrag einer Flöte hinter der Scene läßt uns, wenn wir dabei von einer etwaigen sonstigen, vielleicht dramatischen Bedeutung absehen, noch immer mindestens die Vorstellung von einem blasenden Menschen offen. Man vergegenwärtige sich aber ein Concert, in welchem Instrumente etwa durch elektromotorische Kraft zum Tönen gebracht werden und selbst die lebhafteste Vorstellungsgabe nicht das Walten menschlicher Bethätigung erscheinen ließe. Ein solches Concert würde einen geradezu komischen Effect hervorbringen. Man kann es mir wohl erlassen, zu erklären, welche Rolle die Fähigkeit der Ausdrucksbethätigung bei anderen Instrumenten, so beim Pianoforte sowie auch im Orchester, als dessen Verkörperung der Dirigent erscheint, zu spielen berufen ist. In der Erscheinung solcher, durch das vorgetragene Tonwerk afficirter Menschen, die zu gewissen Ausdrucksarten, wenn auch in beschränktem Maße, bestimmt sind, besitzen wir ein Hilfsmittel, welches uns unterstützt, in den gehörten Tönen menschliche Ausdrucksformen zu erkennen. So wenig sich ein heutiges Concertpublicum gewöhnlich klar bewußt ist, welchen Eigenheiten und Wirkungen der Musik es seine Aufmerksamkeit und Bewunderung zuzuwenden habe, so wenig möchte es

doch dieses Hilfsmittel missen. In dieser Forderung bekundet sich instinctiv das lebendige Kunstbedürfniß.

Es ist natürlich, daß dort, wo die Aufgabe, künstlerisch zu wirken, ganz ihren ursprünglichen Organen, nämlich den Ausdrucksmitteln des Menschen, wiedergegeben ist, im musikalischen Drama nämlich, das Miterscheinen verkümmerter und carikirter Ausdrucksbewegungen nicht nur nicht unterstützend, sondern vielmehr störend und verwirrend wirken muß. Die Verdeckung des Orchesters, dessen Ausdrucksweisen sich ja stets auf den darstellenden Sänger beziehen, ist daher im musikalischen Drama eine mit den verfochtenen Kunstanschauungen in vollster Uebereinstimmung stehende Anforderung.

Es ist aber nicht etwa nur von symbolischer Bedeutung, noch die bloße Auffrischung historischer Erinnerungen, was unser Bedürfniß bestimmt, musikalische Vorträge mit den Ausdrucksformen von Menschen in Berührung gebracht zu sehen. Der musikalische Vortrag selbst muß sich als eine Ausdrucksform darstellen, wenn unserem Bedürfnisse wirklich entsprochen werden soll. Die Bedingungen zu erkennen, unter welchen das Tonwerk sich fähig zeigt, als Ausdrucksform empfunden zu werden, soll unsere Untersuchung uns Anhaltspunkte gewähren.

Die Hauptbedingung ist, daß wir es als Gesang zu fassen vermögen. — Melodie! Das ist es, was wir vor Allem vom Tonstücke

fordern. Wo es an solcher fehlt, da mangelt die Seele der Musik. Die Entwickelung unserer abendländischen Musik kennzeichnet sich als das Streben, aus den sich nach verschiedenen Bestimmungen gruppirenden Tonmassen die Melodie als siegreiches Princip hervorgehen und so die wunderbar an Mitteln bereicherte Kunst wieder ihrer Wesenheit nach das werden zu lassen, was sie in ihrer ursprünglichen Einfachheit war. Und wir finden, daß trotz allen historischen Einflüssen die Bedingungen der Wirksamkeit dieser Melodie keine anderen geworden sind, als sie ehevor und stets waren. Das alte Volkslied wirkt, wenn es uns nicht in verfälschter Form zugekommen ist (was leider häufig der Fall ist), noch immer mit ursprünglicher Kraft und Frische auf uns. Wie läßt sich, trotz geänderten Voraussetzungen, trotz Wandlungen des sogenannten Geschmackes, trotz dem Schwanken ästhetischer Grundsätze, die Unmittelbarkeit und Gleichartigkeit dieses Eindruckes erklären? Wir müssen annehmen, daß da eine zufälligen Einflüssen von außen nicht unterworfene Potenz lebendig ist, also eine Potenz, welche die Voraussetzungen ihrer Wirksamkeit aus den Tiefen einer nie versiegenden, in seiner Wesenheit trotz Zeit und Geschichte unveränderten Quelle schöpft. Und dies ist der Fall. Diese Quelle ist der Mensch mit seinen Gemüthszuständen und seiner organischen, den Ausdruck solcher normirenden Anlage.

Was wir Rhythmik, Tonik, Takt, Tempo, Form nennen, ist nicht nur dieser Anlage entsprungen; es muß auch der Hauptsache nach den Anforderungen derselben getreu bleiben, wenn es ein wirksames Element der Musik sein will. Die rhythmische Anordnung der Melodie ist in der Kunstmusik wie im Volksliede heutzutage wie einst abhängig von der Organisation der beim Lautausdrucke unmittelbar thätigen oder denselben begleitenden Organe des Menschen. Die Länge des Athems ist der Ausdehnung der Abschnitte der Melodie entsprechend, den begleitenden Bewegungen des gesammten Körpers analog die rhythmische Anordnung, der Zweitheiligkeit desselben, ihr vorwiegendes Zerfallen in gleichartige, zu einander in Gegensatz tretende Theile, deren Verhältniß zu einander als ein angenehmes empfunden wird, wenn es uns die Erhaltung des Gleichgewichtes eines rhythmisch bewegten menschlichen Körpers versinnlicht. Aber auch die Zurückführung der Bewegungen auf ein gleiches Maß, der Takt, findet seine Analogie und vielleicht sein Vorbild im Herzschlage, dessen modificirbare Schnelligkeit dem Tempo conform ist. Endlich auch die Folge und Gruppirung der Töne der Höhe nach bekundet Gesetze, welche im menschlichen Lautausdrucks-Apparate walten und nicht vernachlässigt werden dürfen, wenn wir in der Construction einer Melodie nicht eine empfindliche Verletzung der Natur entdecken oder

mindestens einen Mangel an erwarteter Wirkung wahrnehmen sollen. Man hat sich leider noch nicht die Mühe gegeben, die Gesetze der Melodik in gleich eingehender Weise zu ermitteln wie die der Harmonik. Die Ursache davon ist wohl Mangel an einem praktischen Bedürfnisse dazu. Soweit sie sich unumstößlich und stets gleich wirksam darstellen, werden sie nicht leicht übertreten. Die gesetzgebende Kraft, welche sie dictirt, ist nämlich noch immer lebendig in uns thätig und verlangt nach einer Codificirung nicht. Soweit sie aber auf den unendlichen Combinationen beruht, welcher der concrete Ausdruck bedarf, entziehen sie sich der Codificirung. Ihre Anwendung bleibt dem productiven Genie überlassen, dessen unumschränkte Herrschaft hier beginnt. So viel glaube ich trotz dem Abhandensein detaillirter Erforschungsresultate behaupten zu dürfen, daß unumstößliche Gesetze der Melodieführung oder absolute Unzulässigkeiten in derselben sich auf Gesetze des Lautausdruckes oder Grenzen desselben im menschlichen Organismus zurückführen lassen.

Wenn gewisse unabänderliche Gesetze in der Gestaltung der Melodie existiren, von denen ich behaupte, daß ihre Unabänderlichkeit auf der Unabänderlichkeit der Construction und der Bedürfnisse der Lautausdrucksorgane beruht, so findet doch innerhalb derselben eine unendliche Mannigfaltigkeit in der Anordnung und Bewegung statt. Doch ist auch der

Eindruck, den wir von dieser erhalten, in maßgebender Weise bestimmt. Wir empfangen gewisse Anordnungen leicht und gerne, empfinden andere schmerzlich und verhalten uns wieder gegen andere gleichgiltig. Dabei sind keineswegs nur physiologische Bedingungen der Aufnahme des Eindruckes entscheidend. Diese können bei einem Melodiegebilde sogar günstiger sein als bei einem anderen, und dennoch geschieht es, daß man dem letzteren den Vorzug gibt. Man wird eben nicht nur auf die physiologischen Bedingungen der Aufnahme der Tongebilde, sondern auch auf jene der Hervorbringung derselben Rücksicht zu nehmen haben, und da wird es sich dann herausstellen, daß unser Urtheil sich unbewußt von den Bedingungen der Hervorbringung solcher Tongebilde durch die Organe des Menschen leiten läßt, dies auch dann, wenn es zunächst nicht diese sind, durch welche uns die Töne unmittelbar überantwortet werden, sondern Instrumente. Die Uebereinstimmung von Tongebilden mit den Gesetzen, unter welchen sich solche in den Lautorganen unter entsprechenden Umständen zu gestalten pflegen, wird unbewußt wahrgenommen und gibt einen Urtheilsmaßstab von großer Sicherheit an die Hand. Mit unangenehmen Empfindungen, welche gewisse Tongebilde in den aufnehmenden Organen hervorrufen, weil sie mit dort wirkenden physiologischen Gesetzen in Conflict gerathen, versöhnt man sich viel leichter als mit der Wahrnehmung, daß

solche jenes lebendigen Wahrheitsgehaltes entbehren, welchem sie ihre Uebereinstimmung mit dem Bedürfnisse der Lautausdrucksorgane verdanken. Die schreiendsten Dissonanzen verlieren das Verletzende, sobald den höheren Anforderungen an den Ausdruck entsprochen wird, und das in seiner sinnlichen Wirkung wohlthuendste Tongebilde wird schließlich verworfen, wenn wir in ihm nichts weiter zu entdecken vermögen als Ohrenkitzel.

Wir gelangen dahin, zu behaupten, daß außer den bereits feststehenden, die Anordnung von Tongebilden bedingenden Gesetzen, welche sich auf die Bedürfnisse des Lautausdrucks-Apparates zurückführen lassen, noch andere, ebenfalls auf diesen beruhende, wirksam sind, die jedoch, weil sie aus größeren Complicationen hervorgehen und auch an ihrer Ursprungsstätte zu wenig untersucht worden sind, sich der Feststellung bisher entzogen haben, wenngleich sie sich dem unbewußten, durch den bloßen Eindruck bestimmten Urtheile sofort aufdrängen. Wir müssen aber noch einen Schritt weiter gehen, um zur eigentlichen Ursprungsstätte der Kunst zu gelangen.

Bis jetzt sind wir noch immer nicht darüber hinausgekommen, Bedingungen, sei es in den aufnehmenden oder producirenden Organen, erkannt zu haben, welchen sich Tongebilde anzubequemen haben, wenn sie unsere Genehmigung erfahren wollen. Innerhalb dieser Bedingungen ist aber eine unend-

liche Freiheit in der Anordnung von Tönen möglich. Welche Mächte sind nun hierbei wirksam und mit welchem Erfolge? Sicher nicht Zufall oder Willkür. Derjenige, welcher seine Tongebilde feststehenden Gesetzen anzubequemen vermag, wird deshalb allein sicher noch nicht als Tondichter gelten dürfen. Aber auch sein Geschick, die Tonmassen so anzuordnen, daß sie sich den physiologischen Anforderungen der aufnehmenden Organe fügen, wird noch nicht genügen, denselben echten Kunstwerth zu verleihen. Eine impulsive Kraft muß sich der tönenden Elemente bemächtigen und sie in ihrer Anordnung bestimmen; sie ist es, deren Walten wir in der Aufnahme der so gewordenen Tongebilde wirkend fühlen; ein lebenspendender Hauch aus der Ursprungsstätte alles Werdens berührt uns und steigert unser Wesen zu erhöhter Bethätigungslust, wenn wir den Segen der Kunst erfahren. Diese impulsive Kraft gewinnt zuförderst Gestalt in den Bewegungen der Ausdrucksorgane; diese aber theilen sich den ihre leisesten Regungen aufnehmenden Tongebilden mit und übertragen sich in ihnen in geläuterter Form auf den Zuhörer. Mit dem Ausdrucke der Miene und Geberde hat das echte Kunstwerk die unmittelbare, auf Zustände menschlicher Lust und menschlichen Leides leitende Wirkung gemein; darin liegt seine Tiefe. Seine Bedeutung und seinen Werth erhält es aber dadurch, daß es diesen Ausdruck läutert und

klärt, daß es ihm zugleich eine Empfänglichkeit zu gewinnen weiß, welche seine Wirksamkeit concentrirt und steigert. In der Fähigkeit, sich der Mittel der Kunst in der Art zu bedienen, daß sie als Ausdruck verstanden und durch sie Gemüthszustände auf Andere übertragen werden, besteht die Schaffenskraft des Künstlers.

Ein Beispiel möge dazu dienen, das Gesagte zu erläutern. Wir wählen die Arie Donna Anna aus Mozart's „Don Juan" „Or sai, chi l'onore", über deren künstlerische Bedeutung und Wirksamkeit von Niemandem ein Zweifel erhoben werden dürfte.

In treffendster Weise ist in derselben dem edlen Zorne der Donna Ausdruck verliehen. Nicht als augenblicklicher Ausbruch, der ihn erregenden That folgend, stellt sich derselbe dar. Seine Heftigkeit ist gemildert, dagegen hat sein Ausdruck constante Nahrung und Energie erhalten durch das zu kräftigem Entschluß gediehene Gefühl der Entrüstung, welches die Erinnerung an die That und die Aussicht auf Rache nimmer erlahmen lassen. Tiefer Schmerz ist mit ihm gepaart und theilt seinen Aeußerungen dort, wo sie nicht den Ausdrucks-Apparat ausschließlich in Anspruch nehmen, sein Gepräge mit. Welche Ausdrucksformen wird dieser Erregungszustand annehmen? „Der Zorn rüstet alle äußeren Glieder mit Kraft; vorzüglich aber waffnet er diejenigen, die zum Zerstören geschickt sind — alle Bewegungen

sind eckig und von der äußersten Heftigkeit; der Schritt ist schwer, gestoßen, erschütternd. — Zorn hat wegen innerlicher Erhitzung nur einen sehr kurzen Athem; aber wie schnell wird dieser Athem, so oft er verhaucht, wieder ersetzt, um die Worte mit eben der Geschwindigkeit hinzuströmen, womit die Seele ihre Gedanken entwickelt. Eben der Zorn, dessen Rede in einem so heftigen, reißenden Strome einherbraust, wie gerne pfeift er in die höheren Töne hinein!" Dieser Charakterisirung Engel's („Ideen zu einer Mimik") stellen wir die Darwin's in seinem Werke „Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen" gegenüber: „Unter dem mächtigen Einflusse dieser Erregung ist die Thätigkeit des Herzens bedeutend beschleunigt oder kann auch sehr gestört sein — die Respiration ist beschwerlich, die Brust hebt sich mühsam, und die erweiterten Nasenflügel zittern. Häufig zittert der ganze Körper. Die Stimme ist afficirt — das Muskelsystem ist gewöhnlich zu heftiger, beinahe tobsüchtiger Thätigkeit angeregt. Aber die Geberden eines Menschen in diesem Zustande weichen gewöhnlich von den zwecklosen Wendungen und Kämpfen eines vom wüthendsten Schmerz Geplagten ab, denn sie stellen mehr oder weniger deutlich die Handlung des Kämpfens oder Sichherumschlagens mit einem Feinde dar. — Immer ist das Herz und die Circulation afficirt — das Athemholen ist gleicherweise afficirt, die Brust hebt sich schwer, und die

erweiterten Nasenlöcher zittern. Das gereizte Gehirn gibt den Muskeln Kraft und gleichzeitig dem Willen Energie. — Zorn und Indignation, diese beiden Seelenzustände, weichen von der Wuth nur dem Grade nach ab. — Im Zustande des mäßigen Zornes ist die Thätigkeit des Herzens ein wenig vermehrt; — auch die Respiration ist ein wenig beschleunigt."

Betrachten wir nun, welche von diesen charakteristischen Symptomen, soweit sie auf den Zustand Donna Anna's Anwendung finden, in den Tönen Mozart's, ganz abgesehen von der sie begleitenden dramatischen Darstellung, Ausdruck gefunden haben, und in welcher Art.

Vorerst die Zeitfolge der Töne. In wie weit finden wir die Ausdrucksbewegungen des Körpers in ihr wiedergegeben? Zunächst die Bewegung des Pulses oder Herzens. Dieselbe erscheint im Zorne beschleunigt. Nehmen wir die Zahl der Pulsschläge in normalem Zustande mit 72 in der Minute an (Vierordt „Grundriß der Physiologie"),*) so wird sich eine Steigerung der Pulsfrequenz in einem Erregungszustande, gleich dem der Donna Anna, auf

*) Nach Hermann v. Mayer („Das Herz") beträgt der Pulsschlag in den ersten Lebensjahren in der Minute 120, im späteren Kindesalter 80—90, bei gesunden Erwachsenen 70, bei Greisen etwa 50—60. Rollet („Physiol. des Blutes") nimmt an, daß die Zahl der Herzschläge beim erwachsenen gesunden Manne im Mittel 71—72 in der Minute betragen.

etwa 120 Schläge in der Minute ergeben. Im Tempo der Arie entspricht dieser Schnelligkeit die Aufeinanderfolge der Viertelnoten, welche trotz des vorgezeichneten Alla breve-Taktes sich sehr markant herausheben, indem im Gesange die zweiten Viertel der Takte häufig ein besonderes Gewicht erhalten. Wir finden also die hervorstechendsten Momente der Bewegung in Uebereinstimmung mit der dem dargestellten Erregungszustande entsprechenden Pulsfrequenz. Der Athem ist kurz. Im Zustande vollkommener Körperruhe beträgt die Zahl der Athemzüge nach Vierordt durchschnittlich 12 in der Minute. Im angenommenen Tempo werden dreißig Takte den Zeitraum einer Minute ausfüllen. In dem gerade diese Taktzahl umfassenden Abschnitte vom Beginn der Arie bis zur Wiederholung („or sai chi l'honore") erfordert die Melodie 15 Athemzüge. Diese Beschleunigung entspricht vollkommen dem nicht durch einen momentanen Impuls heftig erregten, wohl aber zu rascherer Bethätigung gesteigerten Zustande der Donna Anna. Zu bemerken ist der stoßweise wirkende Athem, welcher gleich beim jedesmaligen Einsatze seine volle Kraft zusammennimmt, um mit den zwei Vierteln des nächsten Taktes kurz abzubrechen und in den folgenden Pausen in raschem und tiefem Zuge zu neuem Stoße auszuholen. Der schnell verhauchte Athem wird, um mit Engel's Worten zu reden, rasch wieder ersetzt.

Auch das Zittern des Körpers findet seinen Ausdruck in der Begleitung. So viel von der Uebertragung der Bewegung innerer Organe auf die Tonschöpfung. Auch die im starken Erregungszustande in Mitanspruch genommenen äußeren Körpertheile, so namentlich die Extremitäten, theilen ihre Thätigkeit der Tonbewegung mit. Die Eckigkeit und Heftigkeit der Bewegungen der mit Kraft ausgerüsteten äußeren Glieder, namentlich den schweren, gestoßenen, erschütternden Schritt — wer fände sie nicht in den scharfen Rhythmen der Melodie, in den hinaufstürzenden Zweiunddreißigstel-Triolen der Bässe, in den punktirten Noten des dritten und fünften Taktes, in den den schlechten Takttheilen Gewicht verleihenden Noten, in dem alle Athemkraft concentrirenden Aufschrei auf dem zweigestrichenen a, mit dem lange zurückgehaltenen Abschlusse, zu welchem, wie von langem Druck befreit, rasch herabrollende Sechzehntel führen. In der tonischen Anordnung finden wir heftig hervorgestoßene hohe Töne, weite und grelle Tonabstände, und nur dort eine weichere, schmerzbekundende Melodik, wo die Erinnerung an den Vater in den Vordergrund tritt. Dabei durchaus jene tonische Klarheit und Entschiedenheit, welche entnehmen läßt, daß es sich hier nicht um eine momentan verursachte, elementar hervorbrechende Erregung, sondern um einen geklärten, dauernden, entschlußkräftigen Zustand handelt.

Man wird vielleicht diesem Beispiele entgegensetzen, daß es ja dabei dem dramatischen Tondichter darum zu thun sein mußte, der Sängerin mit seiner Musik die Möglichkeit dramatischer Action offen zu lassen und dieselbe zu unterstützen. Auf bloße Absichten aber läßt sich die Wirkung der Arie, wie überhaupt die irgend eines Kunstwerkes von Bedeutung, nicht zurückführen. Der Künstler schafft unbewußt, und alle die überraschenden Uebereinstimmungen seines Tongebildes mit in den Ausdrucks-Apparaten herrschenden Bewegungen sind nicht Ergebniß der Beobachtung, sondern Product eines unmittelbaren, in ihm wach gewordenen Dranges nach Ausdruck, welcher alle seine natürlichen Erscheinungen auf die mit der Empfindlichkeit und Beweglichkeit eines Ausdrucksmittels ihm zu Gebote stehende Tonwelt überträgt.

Bei allen Tonsätzen von bedeutender dramatischer Wirksamkeit kann man sich überzeugen, daß diese durch die Uebereinstimmung der wesentlichsten Momente des Tongebildes mit den natürlichen Ausdrucksformen des menschlichen Organismus herbeigeführt wird. Dabei darf nicht an ein äußeres Nachahmen conventioneller Ausdruckserscheinungen gedacht werden. Es genügt nicht, daß eine Melodie, welche es sich zur Aufgabe macht, einen bestimmten Erregungszustand zu kennzeichnen, mit den zugänglichen Merkmalen, welche dieser an sich trägt, äußerlich

versehen werde. Wer wird den Zorn durch sanft verbundene Tonlinien, im langsamen, auf allen Einzelheiten behaglich verweilenden Tempo, sehnsüchtige Liebe durch jäh abspringende kurzathmige Tonfolgen darstellen wollen? Allerdings ist nicht einmal diese Einsicht eine allgemeine und stets bestimmende; die italienische Opernarie hat sich seit Rossini, dem Vertreter der absoluten Melodie in der Oper, fast nur durch Anforderungen der Gehörsnerven bestimmen lassen und es dem Ausdrucksvermögen des Darstellers überlassen, ihre Gleichgiltigkeit, ja häufig selbst ihren Widerspruch gegen den dramatischen Ausdruck, durch um so stärkere Anwendung anderer Darstellungsmittel zu besiegen und so dem Publicum einen Doppelgenuß zu gewähren, den einer momentanen Erregung durch Erweckung des Mitempfindens mit dem Darsteller und den einer flüchtigen Bereicherung durch die Möglichkeit, eine Melodie mit nach Hause zu bringen. Der dauernde Gewinn einer ungetrübten, widerspruchslosen Erhebung blieb aus. Handelte es sich ja doch nicht um eine fördernde Nahrung für die Seele, sondern nur um einen augenblicklichen Kitzel, dem man durch kleine Concessionen den Schein des Gerechtfertigten verleihen zu können glaubte. Doch die Anschauung, welche dieser Richtung zu Grunde lag, ist überwunden, wenngleich sich einer entgegengesetzten die Kraft, welche eine Ueberzeugung

aus inneren Gründen zu verleihen vermag, noch nicht beigesellt hat. Heutzutage gehört es mit zu den Erfordernissen des dramatischen Tonsatzes, daß er charakteristisch sei. Ein richtiges Gefühl hatte zu dieser Anforderung geführt; die Ausführung blieb jedoch häufig hinter dem, was diesem Gefühle den Anstoß gegeben hatte, im Rückstande.

Die Versuche, charakteristisch zu werden, haben in der neuen Opernliteratur Consequenzen mit sich gebracht, welche den ursprünglichen Zielen des Dranges, der dazu geführt hatte, nicht entsprachen. Von dem Streben erfaßt, charakteristisch zu sein, schuf Meyerbeer Gestalten wie Selika, Nelusko, Dinorah u. s. w. Ihm und seinen Nachfolgern ward es Bedürfniß, die Willkür ihrer melodischen Erfindung der Anforderung an die Wahrheit des Ausdruckes gegenüber dadurch zu retten, daß sie uns den Maßstab, den Ausdruck ihrer Tonschöpfungen an unseren eigenen Ausdrucks-Emotionen zu controliren, entzogen. Sie stellten uns Gestalten hin, welche mit uns, den Beschauern und Zuhörern, so wenig Aehnlichkeit haben durften als nur möglich: Wesen aus andern, wo möglich noch unentdeckten Welten, Narren, Blödsinnige und Gauner, deren Kundgebungen gegenüber jedes Mitempfinden von vornherein versagen mußte, bevölkerten die Bühne. Gefärbte Mienen, carikirte Bewegungsformen und ungewöhnliche Complicationen der dramatischen Motive sollten die Wahl musika-

lischer Ausdrucksarten rechtfertigen, welche sich die Wirkung des Seltsamen sicherten, ohne auf den Vorzug zu verzichten, „charakteristisch" zu sein. Wer hinderte den Componisten, den selbstgeschaffenen Popanz mit ihm beliebigen Ausdrucksformen auszustatten? Wenn sich doch noch Gewissensscrupel einstellten, entledigte man sich derselben dadurch, daß man etwa beim Historiker, Ethnographen oder Irrenarzte anfragte. Gar zu sehr ließ sich aber auch dadurch der „schaffende Genius" nicht in seiner Freiheit beschränken. Waren unsere Componisten einmal auf diesen Standpunkt gerathen, so hatten sie ja ihre Schöpfungen einer nach allgemein verständlichen Grundsätzen urtheilenden Instanz vollständig entzogen. Wie Viele im Publicum sind in der Lage, wegen der Richtigkeit der ihrem natürlichen Verständnisse entzogenen, ihnen mit der Anmaßung wirklicher Beobachtungsresultate begegnenden Ausdrucksformen bei den Bewohnern der Wüste und den Zulukaffern Nachfrage zu halten? Das Publicum läßt sich gerne täuschen, wie es sich durch zusammengeklebte siamesische Zwillinge, durch präparirte Jungfrauen mit Fischschwänzen oder durch Kälber mit zwei Köpfen täuschen läßt. Der damit gewährte Glaube an das Unglaubliche ist ja auch ein Genuß, und warum soll dieser Genuß durch Zweifelsucht verkümmert werden? Der wissenschaftlich Gebildete aber hält sich diesem Kunsttreiben entweder überhaupt ferne oder weist ihm

eine Stelle in partibus infidelium an, auf welche seinen Einfluß geltend zu machen ihm überflüssig oder fruchtlos erscheint. Diese Charakteristik der Melodie hat also mit dem, was wir für ihre Wirksamkeit fordern, nichts gemein.

Aber auch jene schon erwähnte Nachahmung äußerer, dem Ausdrucke eigener Momente in einem Tonstücke vermag nur einen Schein zu erzeugen, der nicht für die Dauer täuschen kann. Das Conventionelle daran wird sofort offenbar, wenn man den Eindruck, mit welchem etwa eine gute Darstellung dem Tonstücke aus selbstständigem Impulse zu Hilfe kommt, abzieht und es nach seinem eigenen Gehalte prüft. Da verliert es mit einemmale seine besondere Wirkung wie ein von den bewegten Formen des Körpers abgestreiftes Gewand; es bleibt nur der Reiz, welchen seine Flitter auf die Sinne geübt haben. Eine dramatisch wirksame Musik darf nicht blos einen Ausdruck begleiten, darf sich nicht blos einem solchen accomodiren, sondern sie muß selbst Ausdruck sein, d. h. sie muß ihre Gestaltung aus erster Hand einem Erregungszustande verdanken. Nicht der Sänger, nicht der Darsteller erst muß Raum für die Wiedergabe eines solchen in den Formen und Rhythmen der Musik finden; diese Formen und Rhythmen selbst dürfen nur insoferne eine Bedeutung beanspruchen, als sie die sichtbaren Zeichen der unsichtbaren, im Tondichter wachgewordenen Bewegung

sind. Dem Ausdrucksbedürfnisse des Tondichters, welches in seiner, nach Gestaltung drängenden Macht seinen inneren Beruf begründet, eröffnen sich, seiner dramatischen Absicht entsprechend, bestimmte, seine Ausdrucksbethätigung concretisirende Bahnen; die Natur der so erregten eigengearteten Bewegung theilt sich als schöpferische Macht seiner tongestaltenden Absicht mit und verleiht seiner Schöpfung unbewußt, soweit es im Tonmateriale möglich ist, ihre kennzeichnenden Merkmale. In der sich zunächst nicht dem Erkennen, sondern dem Empfinden mittheilenden Wahrheit und Unmittelbarkeit des so erlangten Ausdruckes gibt sich die schöpferische Thätigkeit des Tondichters nicht als eine reflectirte, sondern mit der überzeugenden, keiner Rechtfertigung und keiner Erklärung bedürfenden, von keiner Convention bedingten oder eingeschränkten Macht eines Naturprocesses kund. Einer solchen Thätigkeit entspringen Werke, die dann auch, wie die besprochene Arie Mozart's, in ihrer äußeren Gestaltung Zeugniß geben von der Richtung und dem Streben der den Ausdrucksapparat wenn auch noch so leise, und wenn auch ohne merkbare Kundgebung in ihm selbst, erfassenden, auf die Gestaltung im Tonmateriale übertragbaren Einflüsse.

Begeisterung hat man von jeher als die Quelle wahrhaft künstlerischen Schaffens erkannt. Unter ihrem Einflusse gestaltet sich nicht blos die Conception des Kunstwerkes, auch seine Detailausführung nährt sich,

soweit sie nicht ihrer Natur nach blos mechanische oder reflectirte Thätigkeit ist, aus ihrer nicht versiegenden Rückwirkung. Die Stärke und anhaltende Macht dieser Begeisterung verleiht dem Kunstwerke seinen innern Werth; ihr muß sich die erlangte Fähigkeit der ungehinderten und unbeschränkten Handhabung des Mittels gesellen; jene muß den Impuls geben, dieses dem leisesten Impulse gehorchen. Die Länge der Zeit, innerhalb welcher große Künstler an einem Kunstwerke gearbeitet haben, oder die vielen Aenderungen, welche sie an ihrer ursprünglichen Conception vorgenommen haben, dürfen uns nicht irre werden lassen. Sie dürfen, soweit sie den Ausdrucksgehalt des Kunstwerkes betreffen, nicht als Ergebnisse bloßer Reflexion aufgefaßt werden, sondern entspringen dem Rückeinflusse der stets neu erwachten schöpferischen Thätigkeit, welche dem sich frühern Impulsen gegenüber spröde verhaltenden Mittel endlich die vollkommen entsprechende Gestaltung verleiht.

Da eine vollständige Beherrschung des Mittels dem Künstler eigen sein muß, hat dies zu der nicht selten auch von Künstlern selbst vertretenen Ansicht geführt, diese sei das Wesentliche beim Kunstschaffen. Diese Ansicht ist erklärlich und verzeihlich. Erklärlich, weil die Beherrschung des Mittels eine Fähigkeit ist, welche dem Erkennen, ja selbst der Meßbarkeit zugänglich ist, während jene Impulse, welche das Schaffen bedingen, je ursprünglicher sie sind,

je natürlicher sie sich einstellen, desto mehr sich der Beobachtung entziehen. Dem Künstler wird sein Verdienst in der Aneignung des so schwierig zu behandelnden Mittels stets in greifbarem Umfange erscheinen; darin erkennt er, was er zu leisten vermag; was er wirklich leistet, ist aber nicht blos von dem bedingt, was er kann, sondern auch von dem, was er ist. Und dieses letztere drängt sich ihm als ein Beobachtungsgegenstand so wenig auf, als dem Schauenden sein eigenes Auge. Was Wunder, wenn er sich nicht bewußt wird, daß dieses Auge sonnenhaft sein muß, wenn es die Sonne schauen soll. Häufig ist es gerechte Opposition gegen den Dilettantismus, welche den Künstler bestimmt, auf sein durch Uebung und Fleiß erworbenes Können überwiegenden Werth zu legen. Wer controlirt die Macht des Ausdrucksbedürfnisses, welche nicht volle Gestaltung zu gewinnen vermag? Es ist keine große Sache, von ihrem Walten in der eigenen Brust überzeugt zu sein, wenn man der Mittel, sie zu einer auch Andere überzeugenden Aeußerung zu bringen, entbehrt, und sich so ein „Rafael ohne Arme" zu dünken. Einem Dünkel dieser Art vermag der nach Erkenntnißgründen suchende Künstler meist nur in klarer, zweifelloser Art durch die Bedeutung seines Könnens zu begegnen. Die Bedeutung seines Könnens fällt aber mit der seiner Kunst nicht zusammen. Ein Albrechtsberger ist trotz seiner Meisterschaft im Contrapunkte kein J. S. Bach.

Begeisterung haben wir die Macht genannt, welche wesentlich thätig sein muß beim künstlerischen Schaffen. Was ist nun Begeisterung? An der Hand unserer Betrachtung werden wir das, was man künstlerische Begeisterung zu nennen pflegt, für identisch halten müssen mit dem der Verwirklichung einer künstlerischen Absicht zugewendeten inneren Drange nach Ausdruck. Erregungszustände an sich sind, ob sie gleich zur entsprechenden Entäußerung in den Ausdruck bestimmenden Organen führen, nicht Begeisterung. Wer wird den Zorn, die Eifersucht und dgl. für Zustände der Begeisterung halten? Die Muskelcontractionen, welche Folge von solchen Erregungszuständen sind, haben nur die Abwehr des Hemmenden oder Erreichung des Fördernden zum Ziele, stehen demnach ausschließlich im Dienste des Individuums. Wir haben aber gehört, daß das Interesse, welches uns Ausdrucksbewegungen Anderer einflössen, dahin führt, Erregungszustände in uns wach zu rufen, ohne daß eine directe, unseren Zustand fördernde oder hemmende Ursache dabei thätig ist. Wir vermögen durch das Mitempfinden mit Andern unsre Erregungsfähigkeit derart zu objectiviren, daß sie sich auch thätig zeigt, wenn unser unmittelbares Wohl oder Uebelbefinden nicht in Frage steht. Der Ausdruck Anderer, dem wir unserer menschlichen Natur nach so viel Aufmerksamkeit zuwenden, bemächtigt sich als ein mit besonderer Vorliebe gepflegtes

Object unserer Vorstellung. Was auf die Hervorbringung von Erregungszuständen wirken kann, wird in ihre Kreise hineingezogen, um dann seiner Natur nach sich in Ausdrucksbethätigungen zu entladen. Je allgemeiner und intensiver die dieses Vorstellen beschäftigenden Erregungsursachen sind, desto mehr werden sie des Vorzuges genießen, Erregungszustände wachzurufen, welche nicht blos von persönlichen Interessen abhängig sind, oder, mit Schiller zu reden, „den tiefen Grund der Menschheit aufzuregen". Weltbeglückende Ideen, Empörung über Zustände, die das Wohl der Gesammtheit hemmen, patriotische Gesinnungen u. dgl. vermögen Erregungszustände der geschilderten Art hervorzurufen. Das damit verbundene, jedem rein persönlichen Zwecke fremde Gefühl der Erhebung, der gesteigerten Bethätigungslust, heißt Begeisterung; lenkt dieser Bethätigungstrieb in die Bahnen bestimmter Erregungszustände ein, und strebt er so nach concretem Ausdruck, so wird er zu der das Kunstschaffen anregenden und bestimmenden Macht:

Da faßt die Kunst, in liebendem Entzünden,
Der Masse Wust, die ist sogleich entfaltet,
Durch Mitverdienst gemeinsamen Erregens,
Gesang und Rede, sinnigen Bewegens.
Goethe, „Des Epimenides Erwachen".

Es ergibt sich daraus das Verhältniß, in welchem die den Künstler erfüllenden Ideen oder bestimmenden Vorstellungen zum Kunstschaffen stehen. An sich

haben sie noch keine Kunstbedeutung. Sie können zu philosophischer Betrachtung, zu historischer Erörterung führen oder auch ganz unfruchtbar bleiben. Erst wenn sie den Impuls zur reinen Ausdrucksbethätigung geben, die sich zu ihrer Entäußerung der künstlerischen Mittel bedient, werden sie Kunstfactoren.

Nicht sie sind aber das Wesentliche beim Kunstschaffen. Sie vermögen dem Kunstwerke einen Inhalt zu geben; seinen Gehalt erhält es aber nicht von ihnen. Dieser fließt aus der Ausdrucksbethätigung selbst und aus der der Meisterschaft zu Gebote stehenden Dienstfertigkeit des Ausdrucksmittels. In der Poesie offenbaren sich zugleich mit der Ausdrucksbethätigung die anregenden Ideen und Vorstellungen. Weder die Wahrheit und Tiefe solcher Ideen, noch die Klarheit und Detaillirtheit solcher Vorstellungen aber genügen, einer Dichtung ihren Werth zu verleihen. Dieser bekundet sich erst in der in ihr erscheinenden Macht, mit welcher jene auf die Ausdrucksbethätigung gewirkt haben. Und diese Macht äußert sich wieder durch Erregung der Ausdrucksbethätigung in dem Hörenden oder Lesenden. In diesem Sinne wirkt das echte Kunstwerk productiv; es gibt den Impuls zu ähnlichem Schaffen, mag dieser gleich auch so schwach sein, daß er zu wirklichem Schaffen nicht führt.

Welche sind nun im Dichtungswerke die die Macht dieses Impulses vermittelnden Factoren?

Sicherlich nicht die begriffliche Bedeutung der Worte. Diese hat mit dem Kunstschaffen nichts zu thun. Ihre Auffassung setzt eine Thätigkeit ganz anderer Art voraus. Wohl aber vermag das Wort durch Vermittlung von Vorstellungen auf die künstlerische Productivität zu wirken. In einer Dichtung müssen daher Worte, welche abstracte Begriffe bezeichnen, nach Möglichkeit vermieden werden. Sie nehmen eine Thätigkeit des Geistes in Anspruch, welche von der künstlerischen verschieden ist. Durch Erweckung von Vorstellungen concreter Natur aber kann Gemüthserregung erzielt werden. Führt diese zu einem andauernden, einheitlichen Gemüthszustande, so nennt man ihn Stimmung. Je kräftiger eine erweckte Vorstellung einen Gemüthston berührt, je mehr sie die Fähigkeit hat, einen Kreis von Vorstellungen associationsweise zu erwecken, desto productiver wird sie anregen, desto geeigneter also sein, einen künstlerischen Eindruck hervorzurufen. Aber nicht nur die erweckte Vorstellung selbst ist es, die im Hörer oder Leser thätig wirkt; in der Fähigkeit, Vorstellungen in sich wachzurufen, welche Gemüthserregungen bewirken, bezeugt der Dichter sein durch einen Erregungszustand gesteigertes productives Vermögen. Diese Vorstellungen werden Vermittler seines Erregungszustandes. Nicht so sehr auf die Klarheit der begrifflichen Darlegung also kommt es bei der Dichtung an, als auf die Intensivität, mit der die erweckten

Vorstellungen wirken. Bei Heine's Versen: „Ein Meer von blauen Gedanken ergießt sich über mein Herz" wirken die dabei erweckten Vorstellungen Stimmung erzeugend, wenngleich sie dem nur die begriffliche Seite der Worte erfassenden Verstande als Aberwitz erscheinen mögen.

Der Dichter hält sich nicht auf der Höhe abstracter, das Gedächtniß und die Combinationsthätigkeit des Verstandes in Anspruch nehmender Begriffe, sondern betont jene Beziehungen zur Außenwelt, in welchen diese erregend, und damit productiv, auf das Gemüth zurückwirkt. Diese productive Bethätigung bekundet sich aber nicht nur in dem Wachrufen von Vorstellungen, welche, aus bestimmten Erregungszuständen geboren, wieder rückwirkend gleiche hervorrufen, sondern auch darin, daß sie in der Anwendung und Bildung der gebrauchten Worte selbst nach Möglichkeit ihre schaffende Macht walten läßt. Alltägliche Worte und Wendungen werden vermieden, nicht selten ungewöhnliche gebraucht und selbst ganz neue gebildet. Nicht Willkür aber oder Verstandesabsicht dürfen dabei thätig sein; sowie Vorstellungen erscheinen auch Worte und Wendungen dem Dichter nicht als fertige Producte, als gangbare Münze; sein productiver Zustand leitet ihn an die spracherzeugenden Quellen in der Tiefe des menschlichen Ausdrucksbedürfnisses zurück. Das fertige, in der gewöhnlichen Anwendung den Ursprungsstätten der

Sprache entfremdete Wort wird, von der Thätigkeit des Dichters erfaßt, wieder berührt von dem Hauche ausdrucksbedürftiger Erregung, welchem alle Mittel der Mittheilung ihren Ursprung verdanken, und dieser vermag auf dasselbe, soweit es die Starrheit seiner Formen gestattet, neubelebend und umschaffend zu wirken. Auch im gewöhnlichen Leben finden wir, daß Erregungszustände wortumgestaltend und wortschaffend, also sprachbildend wirken. Der Ueberschwang der Zärtlichkeit einer Mutter für ihr Kind läßt sie mit Vorliebe selbstgeschaffene oder umgestaltete Worte gebrauchen. Dahin gehören auch die jeder Grammatik und jedem Sprachgebrauche widerstreitenden Kosenamen, welche Liebende anwenden. Aehnlich wie solche zur Production drängende Erregungsaugenblicke hat man sich den schöpferischen Zustand des Dichters zu denken. Das Volk in seiner naiven Schaffensthätigkeit und der Dichter in seinem „heiligen Wahnsinne" sind es, welchen man das Recht einer die Sprache fortbildenden und erweiternden Thätigkeit zugesteht. Warum? Weil in ihnen eben wieder jene ursprüngliche sprachbildende Macht lebendig wird, als welche wir die ausdrucksbedürftige Erregung erkannt haben. Man sagt, der Dichter bereichere den Sprachschatz. Nicht darin liegt aber für uns der Werth seiner schöpferischen Bethätigung, daß der todte Schatz durch einige Werthzeichen vermehrt wird, sondern vielmehr in den Leben bekundenden und Leben

erweckenden Bethätigungsmomenten selbst, für welche nicht die Formen, in welchen sie sich äußern, sondern ihre unmittelbare Wirksamkeit von Bedeutung ist.

In dem Maße als durch diese wiederschaffende Thätigkeit die rein begriffliche Seite des Wortes an Bedeutung verliert, tritt seine musikalische Bedeutung hervor. Das Wort zeigt sich bestrebt, seine spröde Hülle nach Möglichkeit abzustreifen und wieder Lautausdruck zu werden. Soweit es seiner Natur nach diesem Streben aus eigenem Vermögen zu Hilfe kommen kann, thut es dies. Die tonliche Bedeutung der Vocale wächst, was sich in dem nun wach werdenden Bedürfnisse nach Wechsel im Reime u. dgl. ausdrückt, die Consonanten werden durch sorgfältigere Wahl (Alliteration u. s. w.) diesem Streben nach Möglichkeit dienstbar gemacht, die rhythmische Anordnung der Worte wird von musikalischen, der Geberdenbewegung entnommenen Gesetzen bestimmt; kurz es zeigt sich eine Verlebendigung der Sprache nach der Richtung des Ausdruckes hin. Wenn wir Verse hören wie:

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach dem Angel ruhevoll,
Kühl bis an's Herz hinan —

so glauben wir in ihnen schon Musik zu vernehmen. Ihr Wohlklang allein vermag uns zu bezaubern.

Der echte Dichter wird geradezu mit Nothwendigkeit zur Musik gedrängt:

Laß die Saiten rasch erklingen,
Und dann sieh in's Buch hinein;
Nur nicht lesen! immer singen!
Und ein jedes Blatt ist dein —

mahnt Goethe. So leitet die Dichtung in unwiderstehlichem Zuge zum Tonausdruck.*) Wie von einem Auflösungsprocesse erfaßt, muß der ihrer Wirksamkeit hingegebene Begriff wieder zur Empfindung, das Wort zum Ausdruck werden. Diesem Streben sucht der Componist zu Hilfe zu kommen. Ihm kann aber das, was der Dichter nach der Richtung der musikalischen Wirkung hin geschaffen hat, nicht als eine gleichsam nur fortzusetzende Vorarbeit dienen. Die ihm entgegengebrachten, dem Lautausdrucke zustrebenden Elemente gestatten ihm in ihrer Unfertigkeit und Verkümmertheit keinen Anschluß für seine Kunstübung. Ein Neuschaffungsproceß aus dem in ihm durch die Dichtung wachgerufenen Drange heraus

*) „Die Sprachkunst wird zur Poesie, wenn die Laute, welche Begriffe, Vorstellungen, Empfindungen und Anschauungen mittheilen, zugleich Musik machen und diese Musik eine ähnliche Stimmung weckt wie der mitgetheilte Inhalt. Diese Musik der Sprachkunst kommt zustande durch die Anordnung der Laute nach Regeln des Wohlklanges, der Harmonie durch Assonanz, Reim oder Stabreim, durch melodische Führung der Vocalisation und anmuthende Vertheilung ihrer Klangfarbe." W. Jordan, „Epische Briefe", S. 19.

muß seinem Kunstgebilde die Gestalt geben. Und so finden sich Dichter und Musiker zwar an der gleichen Quelle, entfernen sich aber sogleich wieder, wenn sie sich anschicken, ihren Trank zu credenzen. Wenn daher das Componiren des Wortes von der richtigen Ahnung der ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Ton und Wort ausgeht, so ist es doch keine reine, einem einfachen, ursprünglichen Ausdrucksbedürfnisse entsprechende Bethätigung.

Wir kommen nun an den Punkt, welcher unsre scheinbare Abschweifung erklärt. Die Thätigkeit, welche sich des Wortes in der gedachten Art bemächtigt, um es dem Ausdrucke dienstbar zu machen, ist von dem Worte und von den seine Schöpfung und Verwendung bestimmenden Regungen nicht abhängig. Sie bedarf des Wortes nicht, um zur Gestalt zu werden. Sie kann das Wort sogar als Hinderniß ihrer freien Entfaltung empfinden, und dies um so mehr, je mehr jenes ihr zu Hilfe zu kommen strebt und damit die Anforderung verbindet, auch Antheil zu nehmen am musikalischen Schaffen.

Treffend sagt Schiller:

Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen?
Spricht die Seele, so spricht, ach! die Seele nicht mehr.

Und ähnlich Goethe:

Ihr müßt euch nicht durch Widerspruch verwirren.
Sobald man spricht, beginnt man schon zu irren.

Während demnach in den Zeiten, in welchen das Wort der Musik gegenüber noch die möglichste Gleichgiltigkeit bewahrt hat, die sogenannte Vocalmusik nahezu Alleinherrscherin war, fühlt sich das Tonleben in den Zeiten, in welchen die Poesie sich der gemeinsamen Abstammung erinnert und mit ihm Fühlung sucht, gedrängt, sich auf sich selbst zurückzuziehen. So war die Vertiefung und Verinnerlichung der Poesie in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts von der vollständigen Abwendung des Tones vom Worte begleitet und hat zur Blüthe der Instrumentalmusik geführt. Die Bereicherung, welche damit die auf ihre Mittel allein beschränkte Musik erfahren hat, und die Vertiefung, welche ihr ungehindertes Walten nach den Impulsen des Ausdruckes ermöglicht hat, sind allerdings auch wieder der Vocalmusik zustatten gekommen.

Nachdem wir so auf einem Umwege zur Instrumentalmusik gelangt sind, welcher vielleicht geeignet ist, dasjenige klar zu stellen, was wir als ihr Wesen erfassen, haben wir die Frage, ob denn auch ihre Gestaltung und Wirkung von den Ausdrucksformen menschlicher Erregungszustände abhängig sind, in der Hauptsache beantwortet. Der Unterschied zwischen dem reinen Instrumentalwerke und der dramatischen Musik besteht nur darin, daß die Anregung zur Production bei der letzteren durch die lebhafte Vorstellung des dramatischen Vorganges hervorge-

bracht wird, während bei der ersteren die Ursache des Impulses verborgen bleibt und häufig dem Componisten selbst nicht klar wird. Zum Genusse des Kunstwerkes ist diese Klarheit auch insoferne nicht erforderlich, als jenes durch die ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel in bestimmter Weise auf den zu Grunde liegenden Erregungszustand hinzuweisen und ihn auch im Zuhörer wachzurufen vermag. Dazu bedarf es der Vermittelung oder Unterstützung durch eine äußere Vorstellung nicht. Die im Instrumentalwerke thätigen Ausdrucksmittel vermögen sich, da sie dem Ausdrucksvermögen des menschlichen Organismus entnommen und unter seinem Einflusse in Wirksamkeit versetzt sind, unmittelbar als Ausdruck dem Zuhörer mitzutheilen und wirken als solcher und in der Art eines solchen auf ihn zurück. Es ist daher ein Irrthum, zu meinen, daß die Instrumentalmusik, so weit sie einen künstlerischen Werth beansprucht, ausschließlich Tonspiel sei, daß sie sich darauf beschränke, das Tonmateriale in einer dem Gehörapparate möglichst angenehmen Weise zu behandeln, daß ihren Werth nur der Reichthum der Erfindungsgabe, die angeborene und erworbene Leichtigkeit des Künstlers, mit dem Materiale umzuspringen, und die instinctiv oder durch Erfahrung, Reflexion und Studium ihm eigene Fähigkeit, die Sinne zu ergötzen, bestimmen. Gerade sie muß in entschiedenerer Art noch als die mit dem Worte verbundene Musik, welcher zugleich äußere

Vorstellungen anregend zu Hilfe kommen, von dem Ausdrucksbedürfnisse Zeugniß geben, dem sie entsprungen ist.

Dies wird zum Ergebniß führen, daß die Instrumentalmusik einen beschränkteren Kreis von Erregungsäußerungen beherrscht als die mit dem Worte verbundene Musik. Der Wirkung der reinen Instrumentalmusik kommt von außen nichts zu Hilfe. Sie darf sich nicht auf eine im Zuhörer durch Vorstellungen bestimmter Art erzeugte Selbstthätigkeit oder Empfänglichkeit verlassen. Ausschließlich aus eigenem Vermögen muß sie den Eindruck bestreiten, welcher zur Mitthätigkeit im Zuhörer führt. Sie wird sich von Impulsen bewegt zeigen müssen, welche die Ausdrucksthätigkeit in intensiver Weise in Anspruch nehmen. Zu starker Mitbewegung hinreißende Bewegungen des äußeren Körpers werden daher in ihr zur Erscheinung kommen. Der Rhythmus wird sich in höherem Maße als bei der Vocalmusik durch starke Action der Beine und Arme beeinflußt zeigen. Die in der Wortmusik von fortlaufenden Vorstellungen abhängige Eurythmie der Körperbewegungen wird, wenn uns der Schlüssel zu ihren Wandlungen fehlt, unverständlich bleiben und demnach keine willige Entgegennahme von Seite des Kunstgenießenden finden. Wenn ihm aber Erscheinungen vor die Sinne treten, die er als Folge intensiver, den Körper ergreifender Impulse mitempfindet, wird ihre hinreißende Macht

ihn jedes Zweifels überheben. Körperbewegungen dieser Art führen zum Tanz. In diesem Sinne ist jede Instrumentalmusik Tanzmusik.

Ein langer Zeitraum der Entwickelung der Musik hatte daran gewöhnt, sie in Verbindung mit dem Worte zu treffen. Wenn gleich ihre unbewußte Wirkung stets von ihrer Eigenschaft, Ausdruck zu sein, abhängig war, vermochte das mit ihr verbundene Wort doch die Aufmerksamkeit in dem Grade auf sich zu lenken, daß man in seinem auf Gemüthszustände hinweisenden Gehalte eine Ergänzung des Tonlebens erblickte, so daß man das, was man als Ausdrucksäußerung empfand, als eine dem Tongebilde von außen gegebene Richtung, für welche die Empfänglichkeit durch den Inhalt der Worte vorbereitet war, betrachtete. Bei dieser Auffassung konnte der Musik, nachdem sie sich vom Worte getrennt hatte, nichts bleiben als das lose Formenspiel der Töne. Als ein solches ward sie von der Aesthetik auch betrachtet. Bekundete sie trotzdem mehr, so meinte man dies dunklen Nebenvorstellungen zuschreiben zu müssen, die mit ihrem Wesen nichts zu schaffen hätten. Der Irrthum bestand darin, ihre Wirkung durch die Mitthätigkeit äußerer Anregungen begründen zu wollen. Wir bedürfen solcher nicht, um uns eine Wirkung zu erklären, die in ihrer Bestimmtheit und Macht eine zweifellose, allgemeine ist. Die Vorstellungen, welche sich des von der Wirkung der Musik Ergriffenen

bemächtigt haben, sind nicht zufällige, individuelle, willkürliche; sie beziehen sich auf die in Ton und Rhythmus zur Erscheinung gelangenden, uns zur sympathischen Mitthätigkeit hinreißenden Bewegungen der Ausdrucksorgane und sind als solche sofort verständlich und wirksam, ohne einer weiteren Vermittelung oder Aneignung von außen zu bedürfen.

Auch die im reinen Instrumentalwerke zur Erscheinung kommenden Gesetze der tonischen und rhythmischen Anordnung stimmen in überraschender Weise mit den Anforderungen überein, welchen der menschliche Organismus bei Ausdrucksbethätigungen entsprechen muß. Ja, wir finden merkwürdigerweise die Gesetze dieser Anordnung, so der Länge des Athems angemessene Absätze, scharfe symmetrische Theilung nach den gesteigerten Geberdenbewegungen, gleichmäßigen Takt, entsprechend den Schlägen des Herzens, strenger abgeschlossene, dem Muskelspiele bei einheitlichen Impulsen analoge melodische Gruppen, in der reinen Musik viel strenger festgehalten als in der mit dem Worte verbundenen. Was wäre der Grund davon, wenn es sich nur um Tonspiele handelte, welche ja das Ergötzen durch reiche Abwechslung und nie dagewesene Formen und Anordnungen nur erhöhen würden? Ein flüchtiger Blick in die Geschichte der Instrumentalmusik lehrt, daß diese ursprünglich ausschließlich und ausgesprochen Tanzmusik war. Eine Erweiterung hat sie in der Form der Sonate er-

fahren. Mit dem siegreichen Vordringen der Homophonie und dem Zurückdrängen der contrapunktischen Künstelei ergab sich in ihr ein Gebilde, in welchem der ersteren Rechnung getragen wurde, ohne daß die letztere vollständig abgedankt worden wäre. Dem Contrapunkte, welcher sich den Diensten der alleinherrschenden Melodie zur Verfügung stellen mußte, wurde gesondert ein Tummelplatz zur unabhängigen Bethätigung angewiesen. Dieser war die sogenannte „Durchführung". Auch sie ist bald von dem zur Melodie drängenden Zuge der Zeit erfaßt worden. Beethoven's Sonatenform ist ein ununterbrochen melodischer Strom, welcher alle in der Form eingestreuten Elemente unwiderstehlich mit sich fortreißt. Der Rhythmus der Tanzbewegung hat sie alle wieder erfaßt und einem einheitlichen Impulse dienstbar gemacht.

Nach Beethoven folgt ein sichtlicher Zerfall der Form. Der mächtige Herzschlag, welcher seinen Tongestaltungen Leben und Bewegung verliehen hatte, war nur ihm eigen. An Stelle der überwundenen Kunst des Contrapunktes trat die Kunst der Form. Durch Gewandheit in der Behandlung des Tonmateriales sollte der Schein der inneren Einheit hergestellt werden. Gelang es, die Nähte, durch welche die kleinen Gedanken zu einer großen Form verbunden werden, möglichst unsichtbar anzubringen, so nannte man dies Formgewandtheit. Trotzdem hat die nachbeethoven'sche Sonatenform über den Mangel innerlich gestaltender

Nöthigung nicht täuschen können. Man greift vielfach wieder zur unverblümten Tanzform. Kleine Stücke werden wieder durch Aneinanderreihung als Suite zur größeren Form gebildet. Für große Formen aber werden äußere Bindemittel unentbehrlich.

In anderer Weise wie früher wird nun eine Annäherung an das Wort versucht. In der sogenannten Programmmusik z. B. verwechseln Ton und Wort ihre Rolle. Der Ton übernimmt die Vermittlung von Vorstellungen, während das Wort uns die Stimmungen andeutet, welche wir ihnen entgegenzubringen haben. Bei diesem verkehrten Treiben muß daher von außen herbeigerafft werden, was zur möglichsten Erfüllung dieser widernatürlichen Aufgaben dienen kann. Die schildernde Fähigkeit des Tones muß ausgebeutet werden, um einen von ihm darzulegenden Fortgang wenigstens durch äußere Anhaltspunkte anschaulich zu machen; durch das Wort aber werden der Phantasie Vorstellungen überliefert, welche geeignet sind, eine bereits bekannte Stimmungssphäre zu erzeugen. Nachahmungen von dem Tonleben zugänglichen Naturvorgängen und Erscheinungen, Anklänge schildernder Natur an Geschehnisse aller Art, Reminiscenzen, kurz alle möglichen Beziehungen zwischen Tonwelt und Außenwelt, welche unsere Associationsfähigkeit herzustellen vermag, werden ausgebeutet, um der dem Tone gestellten, seiner inneren Wesenheit nicht entsprechenden Aufgabe gerecht zu werden. Der Pro-

grammmusiker sucht seinen Tönen die Bedeutung von Sprachzeichen zu verleihen und erscheint umso glücklicher, je mehr es ihm gelingt, diese Zeichen durch Associirung bekannter Eindrücke verständlich zu machen. Dies ist ein sehr undankbares, dem Wesen der Tonkunst ungemein ferne liegendes Bemühen, welches meist nur dann seine Absicht vollkommen erreicht, wenn es zugleich seine Absurdität offenbart, so zum Beispiele, wenn im Tonhieroglyhenspiele mit einemmale ein Schuß die Luft erschüttert, welcher dem Zuhörer die befreiende Gewißheit gibt, daß er wirklich nichts anderes bedeute als das, als was er erscheint, nämlich einen Schuß. Eine solche Musik macht den Eindruck wie ein Mimiker, der sich vergeblich bemüht, uns durch complicirte Gesten ein Geschehniß mitzutheilen; ein paar klare Worte würden ihm und uns Erlösung bringen. Sie würden aber auch die Ueberflüssigkeit seines Gebahrens darthun; darum dürfen sie nicht gesprochen werden. Die Programmmusik muß stumm bleiben; doch wird ihr durch das Programm ein Dolmetsch beigegeben, dessen Bemühen es ist, zu verhüten, daß wir ihres Stammelns und Lallens ganz überdrüssig werden. Zu diesem Behufe muß aber der Dolmetsch noch etwas Anderes leisten; jene Anregungsfähigkeit, welcher die Musik dadurch verlustig geworden ist, daß sie sich bemüht, eine ganz andere Sprache zu reden, als ihr eigen ist, muß ersetzt werden. Dazu dienen nun Vor-

stellungen, welche durch alles das, was in unserer Erinnerung drum und dran hängt, darauf rechnen können, eine gewisse Stimmung wachzurufen. Bedeutsame Ereignisse, Namen großer Männer, bekannte Dichtungswerke u. dgl., um welche sich bereits ein bestimmter Empfindungsvorrath bei jedem Gebildeten aufgespeichert hat, werden gewählt und ihnen nun die Macht zugetraut, ein Interesse beizuschaffen, welches das Tonwerk aus eigenem Vermögen nicht zu bestreiten vermag. Und so erleben wir in der Programmmusik das seltene Schauspiel, daß Ton und Wort sich gegenseitig mit dem wiederum beschenken, was jedes vom andern entlehnt hat. Dabei können sie nun freilich nicht reicher werden.

Noch auf andere Weise aber sucht das Melodram eine Verbindung von Wort und Ton herzustellen. Während in der Vocalmusik das von der gestaltenden Macht des Tones erfaßte Wort in demselben nahezu untergeht, ohne sich dem Gestaltungsprocesse voll hingeben zu können, wahrt es sich im Melodram seine volle Unabhängigkeit, bindet aber den Ton an äußere Vorstellungen, ohne ihm die Möglichkeit der ihm nothwendigen Entfaltung aus inneren Trieben zu gewähren. Eine dem Wesen der Musik vollständig entsprechende Verbindung von Ton und Wort kann nur dann eintreten, wenn beide dem gleichen Schaffenstriebe ihre Gestaltung verdanken, wenn sie sich beide an ihrer Ursprungsstätte die

Hand reichen, wenn also der Componist zugleich Dichter ist.

Wenn wir daran gehen, Producte unserer Instrumentalmusik mit dem Maßstabe der dargelegten Anschauung zu prüfen, werden wir eines nicht vergessen dürfen: daß ihr ein langwieriger historischer Entwickelungsproceß vorausgegangen ist, und daß Manches an ihr nicht als Ausfluß innerer Nöthigung, sondern nur als hängen gebliebenes Ueberbleibsel einzelner Stadien desselben aufzufassen ist. Es wird sich daher in unseren Instrumentalwerken Manches finden, dem sich mit unserem Maßstabe nicht beikommen läßt. So viel aber darf man behaupten, daß der Zug dieses Entwickelungsprocesses bestrebt war, das diesem Maßstabe nicht Entsprechende auszuscheiden oder ihm dienstbar zu machen, und daß Wirksamkeit und Werth der musikalischen Production Hand in Hand gegangen sind mit ihrer Accommodirung an die Ausdrucksformen unseres Organismus. Es wurde bemerkt, daß sich uns in der Instrumentalmusik stärkere und lebhaftere Bewegungen, hinreißende Impulse offenbaren müssen. Wir finden daher in Instrumentalwerken schnellere Tempis vorherrschend. Ein rascherer Pulsschlag, bedingt durch eine starke, zur Entäußerung drängende Erregung, ist ihnen eigen.*) Die gleichmäßig wiederkehrenden Accente,

*) Es ist gewiß interessant, daß die Bewegung in der Musik sich innerhalb der Grenzen hält, welche der Bewegung

auf welche sich die Bewegung des Tonsatzes zurückführen läßt (keineswegs immer mit den Takteinheiten übereinstimmend), überschreiten daher in der Schnelligkeit ihrer Aufeinanderfolge die Durchschnittsgeschwindigkeit des gewöhnlichen Pulsschlages. Die rhythmische Zweitheilung kommt in sinnfälliger Weise zur Erscheinung; je nach dem Charakter des Tonstückes wird auch die Athembewegung in der rhythmischen Eintheilung bemerkbar werden. Die Einheitlichkeit der Form bekundet sich in einer Eintheilung, welche sich auf einen einheitlichen Bewegungsimpuls zurückführen läßt, so daß sich in der Gruppirung der Tonmassen eine Gliederung erkennbar macht, welche sich als Ausfluß *eines* Anstoßes kennzeichnet. Es genügt nicht, daß die Theile der Form dem prüfenden Auge als ein symmetrischer Aufbau erscheinen. Genau so, wie wir an die vollkommen correcte Melodie noch eine höhere Anforderung stellen, wenn sie als künstlerisches Product wirken soll, verlangen wir auch von der musikalischen Form, daß sie mehr vermöge, als unsere

des Pulsschlages eigen sind. Der Pulsschlag vermag sich (nach Vierordt) bei Erwachsenen bis auf 200 Schläge in der Minute zu steigern; die geringste Pulsfrequenz ist 30—40 Schläge in der Minute. Der Mälzel'sche Metronom hat als Grenzpunkte der Schnelligkeit seiner Schwingungen 40—208 Schläge in der Minute. Ein Zeitmaß, welches sich nicht auf Zeiteinheiten zurückführen ließe, die einer möglichen Pulsfrequenz entsprechen, würde meiner Meinung nach einem Tonstücke die Fähigkeit rauben, als Ausdruck verstanden zu werden.

Sinne für Symmetrie und harmonische Anordnung zu befriedigen. Die Einheit und Schönheit der Form wollen wir *empfinden*. In den Mitschwingungen unseres Körpers wird es unserer Empfindung klar, daß die Form ähnlichen Körperschwingungen entsprungen ist, welche sich als die nothwendige Folge eines erregenden Impulses, demnach als eine Inclination zu Ausdrucksbewegungen ergeben haben. Die genaueste Nachbildung eines Formenschemas wird in der Wirkung jene ursprünglich gestaltende, alle Theile mit Leben erfüllende Macht nicht ersetzen können. Das bedeutet es, wenn man verlangt, daß Form und Inhalt sich durchdringen sollen, wenn man sagt, die Form sei innerlich bedingt. Als *Inhalt* hat man die Natur des Impulses aufzufassen; die *Form* bedingt seine Macht über das Mittel. Wo sie ausreicht, dem Impulse bis in's Einzelne Gestaltung zu verleihen, wo das Mittel dienstbar genug ist, von diesem Impulse erfaßt und geformt zu werden, da decken sich Form und Inhalt. Wo dies nicht der Fall ist, da wird man die Divergenzen schmerzlich empfinden.

Es ist begreiflich, daß die musikalischen Formen sich auf gleiche Grundcharaktere zurückführen lassen. Die Ursache davon ist eben die Gleichheit unseres Körperbaues und die Aehnlichkeit unserer Ausdrucksbewegungen. Wir finden daher eine überraschende Uebereinstimmung der einfachsten rhythmischen Formen des Tanzes und Liedes bei allen Völkern. Die Verän-

derlichkeit und Verfeinerung dieser Bewegungen bestimmt auch die Verschiedenheit der Formen. Die Grundeinheit der Formen beruht nicht auf einem starren Gesetze, sondern auf einer lebendigen Ursache, dem Bau, respective den durch diesen bedingten Bewegungsformen unseres Körpers; aus derselben Ursache leitet sich auch die Mannigfaltigkeit der Formen ab. Große Künstler haben die Formen erweitert, ohne daß der Grundcharakter der musikalischen Form darunter gelitten hätte. Der vollendete, wahre Künstler hält sich an die Form nicht äußerlich gebunden; er bestimmt sie je nach seinem Bedürfnisse. Gerade bei ihm finden wir aber auch wieder jede Willkür bei der Behandlung der Form ausgeschlossen; in ihm ist die innerliche Nothwendigkeit thätig, welche formbestimmend wirkt, und diese gestattet ein Abweichen von den Grundbedingungen der Form nicht. Das will gesagt sein, wenn man behauptet, Beethoven habe das Gesetz nicht gebrochen, sondern erfüllt. Das Gesetz wurde auf seinen Sinn zurückgeführt; wo aber ist sein Sinn zu finden? Der Genius antwortet darauf mit der That; sein Bewunderer darf sich aber damit nicht bescheiden, in ihm den Vollzieher eines Unbegreiflichen oder Willkürlichen zu erkennen. Gerade seine Begreiflichkeit, gerade seine innerliche Bedingtheit machen uns den Genius werth und theuer. Erst wenn wir seine Einfachheit erkennen, erst wenn wir empfinden, daß er eben das ausspricht, was

auch uns in der Brust geschlummert hat, sind wir von seinem Hauche berührt. Nicht das Unerhörte, nie Dagewesene verkündet der Genius, sondern vielmehr das stets Naheliegende, das, was immer da ist, aber nicht immer vernommen wird, weil bei der Eigenthümlichkeit unserer Lebenszustände unsere Sinne davon abgelenkt werden. Durch ihn spricht die Natur gleichsam mit lauterer Stimme zu uns, als gewöhnlich, um sich in unserer Unnatur wieder Gehör zu verschaffen. Wenn daher gesagt wird, der Genius erfüllt das Gesetz, so wird dieser Ausspruch dem Vorwurfe, eine Phrase zu sein, nur dann nicht anheimfallen, wenn unter diesem Gesetze etwas Lebendiges, mit der Nothwendigkeit eines solchen Wirkendes und nicht etwa ein bloßes Schema verstanden wird.

Betrachten wir die Form der Sonate nach ihren Haupttheilen, so werden wir entdecken, daß sie der Form des dreitheiligen Liedes entspricht. Die Theile des Liedes erscheinen in ihr nur durch Unterabtheilungen und verbindende Gänge vergrößert. Im Liede gibt sich uns die Gliederung seiner Form als Nothwendigkeit kund. Kein Takt, ja kein Takttheil darf da fehlen oder überschüssig sein, ohne daß wir dies nicht sofort schmerzhaft erkennen würden, nicht durch Rechnen, auch nicht durch bildliche Vergegenwärtigung der formalen Anlage, sondern unmittelbar mit unserem Empfinden. Ein Fehler dieser Art berührt uns als Hemmung eines harmonischen

Geberdenspieles. Es ist eigentlich unrichtig, in der Musik von Form zu sprechen. Die Anordnung ihrer Theile präsentirt sich nur äußerlich als „Form", wie ja etwa das Notengebälke einer Melodie auch äußerlich eine bestimmte Form annimmt. Diese Erscheinungen sind aber nur Zeichen und nicht das Wesen der Sache. In ihrer Lebendigkeit ist die Form Rhythmus. Die Bezeichnung „Form" ist nur figürlich zu nehmen. Daß dies nicht selten übersehen worden ist, hat zu vielen Irrthümern geführt. Auch die Form der Sonate muß, wenn sie Anspruch auf Giltigkeit machen will, Rhythmus sein. Sie muß in eben der Weise wie das Lied die Nothwendigkeit des Zusammenhanges ihrer Theile documentieren. Der Impuls, welcher zu so breiten Bewegungen, wie sie die Sonate repräsentirt, Anlaß gibt, muß ein mächtigerer sein als der zum knappen Liede. Die Mächtigkeit dieses Impulses muß sich sogleich im Hauptthema zeigen. Dasselbe muß entwickelungsfähig sein, es muß den Anstoß zur ganzen folgenden Ausbreitung in fühlbarer Weise enthalten. Es genügt also nicht, daß es Motive bringe, die im Spiel der Töne zu mannigfaltiger Verwendung und Bearbeitung dienen.

Welches Motiv hätte ein Beethoven nicht zu herrlichster Verwerthung gebracht! Die Kraft dazu lag aber nicht in der Eigenheit der Motive, sondern in der Macht des zur Weiterentwicklung drängenden

Impulses, dem sie entsprungen waren. Die Gewandtheit, mit dem Motive zum Gewebe einer großen Form verarbeitet werden, ersetzt die Macht des Impulses, welcher zu breiten Bewegungsformen führt, nicht. Das nicht selten sich dem Zeichen zuwendende Auge des Fachmannes kann durch eine solche Gewandtheit getäuscht werden; das naiv genießende Volk will den Impuls empfinden, und urtheilt einzig nach seiner empfundenen Macht. Wenn man so häufig, namentlich musikalischen Producten gegenüber den Ausspruch hört: „Ich bin kein Kenner" und meint, man sei deshalb nicht nur zu keinem Urtheile, sondern nicht einmal zu einem künstlerischen Eindrucke berufen, so erklärt sich dies aus der nicht gesunden Eigenthümlichkeit unserer Kunstzustände. Das Kunstwerk steht dem Kenner gegenüber vor keinem anderen Forum, als dem Laien gegenüber. Der Kenner, welcher es vor ein anderes Forum zieht, verliert den richtigen Maßstab. Daher das eigenthümliche Schauspiel, daß künstlerische Größen, welche sich mit dem unbefangenen Volke sogleich zu verständigen vermocht haben, von den sogenannten Kennern häufig nicht verstanden worden sind. Den Lebenslauf fast aller Größen auf dem Gebiete der Musik bis auf R. Wagner kennzeichnet ein erbitterter Kampf mit den Kennern ihrer Zeit.

Nach dem Gesagten ist die Frage der Berechtigung der Sonatenform eine müssige. In einem

Falle ist sie berechtigt, im andern nicht. Jede Form ist berechtigt, wenn sie der wahrhafte Ausfluß eines Bewegungsimpulses ist, als dessen nothwendige Stadien sich ihre Theile darstellen; keine Form ist berechtigt, die sich nur als Ausfüllung eines Schemas zeigt. Nicht Gewandtheit, nicht Fleiß, nicht Ausdauer, nicht Combinationsgabe, nicht Erfindungsgeist sind es, welche dem Kunstwerke seine eigenthümliche Signatur verleihen, wenngleich sie bei seiner Production mitthätig sind. Dem Genius muß es entströmt sein, und dieser so hochstehende und doch wieder so gemeinverständliche Genius, worin besteht er? Gewiß nicht in einer Specialeigenschaft; wie könnte man es sich sonst erklären, daß seine Offenbarungen uns wie etwas Bekanntes, wie etwas uns Eigenes berühren, daß sie in uns wie eine uns nothwendige Selbstentäußerung lebendig werden? Auf die in uns Allen waltende, unsere Lebensäußerungen bedingende Macht ist er zurückzuführen, die, in gesteigerter Weise zum Ausdruck drängend, im echten Künstler zur reinsten und stärksten Entäußerung führt.

Wie aber spricht er zu uns? Selten unmittelbar. Er bedarf des reproducirenden Künstlers. Wir kommen daher im Folgenden auf dessen Aufgabe zu sprechen.

Vom reproducirenden Künstler verlangt man Congenialität. Ausdruck, Wärme, Empfindung

fordern wir von seinen Leistungen. Soll er damit den vorgetragenen Werken Eigenschaften aus dem Seinigen beilegen, die sie sonst nicht hätten? Sicher nicht. Was man vom vortragenden Künstler erwartet, geht eigentlich das Werk selbst an. Er erscheint aber als der Träger desselben; von dem Gedanken, daß es sich um eine Ausdruck gebende Persönlichkeit handle, kann sich der Kunstgenießende gar nicht losmachen. Wenn ihm der Schöpfer des Kunstwerkes im Momente des Genusses nicht als Offenbarer desselben gegenwärtig ist, überträgt er dessen Aufgabe auf seinen Repräsentanten, den reproducirenden Künstler. Dieser ist gleichsam der mit Generalvollmacht ausgestattete, voll verantwortliche Vertreter des Ersteren; an ihn richten sich die Anforderungen, welche dem Kunstwerke gelten.

Dieses erlebt in ihm seine Menschwerdung; durch ihn spricht es in wirksamer, sein Wesen bethätigender Weise zum Zuhörer. Daraus ergibt sich sein Verhältniß zum schaffenden Künstler von selbst. Was in diesem lebendig war, als er das Kunstwerk schuf, das muß der reproducirende Künstler in sich erwecken. Dem Ersteren gegenüber muß er in das Verhältniß des Genießenden, des Mitempfindenden treten. Der Ausdruck, dem er mitempfindend folgt, erweckt in ihm rückwirkend Erregungszustände, denen ähnlich, als deren Ausdrucksbethätigung das Kunstwerk erscheint. Ist dieses nun in solchem Sinne im

reproducirenden Künstler productiv geworden, so tritt er dem Zuhörer gegenüber in das Verhältniß des schaffenden Künstlers. Er schafft aus gleicher Quelle und in den in ihm lebendig gewordenen Formen des Letzteren. Und so ist er das Medium, durch welches der Zuhörer in Contact mit dem Kunstschöpfer tritt. Es genügt daher nicht, daß der ausübende Künstler das vorzutragende Werk technisch beherrsche, auch nicht, daß er seinem Vortrage eine, wenn auch noch so geschmackvolle Abwechslung verleihe, oder daß er gewissen Normen und Gewohnheiten entspreche. Man verlangt von ihm, daß er in den Geist des Werkes eingedrungen sei. Was ist nun dieser Geist und wie offenbart er sich? Ich habe dies eben dargelegt. Das äußerliche Erfassen der Bedingungen, unter welchen das Kunstwerk entstanden ist, die Kenntniß der Schicksale und Absichten des Componisten, seiner Denkungsart, der Zeit, welcher er angehört hat, und ihres Geschmackes, das Eindringen in den Bau des Werkes — alles dies vermag für sich allein jenes Verständniß nicht hervorzurufen, welches wir als „Eindringen in den Geist des Kunstwerkes" bezeichnen. Wohl aber ist es geeignet, das Erwachen dieses Verständnisses zu vermitteln oder zu erleichtern. Anders sind die Ausdrucksformen des Gebildeten, als die des Ungebildeten, verschieden die verschiedener Völker und verschiedener Zeiten. Was davon zufällig, was wesentlich ist,

worauf die Aufmerksamkeit vornehmlich zu wenden ist, um zu jenem Wiederklange zu führen, der das Ewige, das Lebendige im Kunstwerke zur schöpferischen Wirksamkeit bringt, das zu erfassen werden Kenntnisse der erwähnten Art beitragen.

Was hier vom reproducirenden Künstler gesagt ist, gilt natürlich in gleicher Weise vom Dirigenten, der ja als reproducirender Künstler zu betrachten ist. Man fordert vom reproducirenden Künstler, vom Dirigenten, daß sie im Stande seien, das richtige Zeitmaß eines Tonstückes zu erkennen, auch wenn es nicht vorgeschrieben ist. Diese Forderung ist absurd, wenn man das Wesen der Musik in das Tonformenspiel verlegt. Dieses kann dem Zeitmaße keine andere Bestimmung verleihen als die, der angenehmen Apperception der das Tonstück bildenden Tonverhältnisse nicht hinderlich zu sein. Damit ist ein weiter Spielraum offen gelassen. Den physiologischen Bedürfnissen des Ohres kann durch verschiedene Temponahme vollständig entsprochen werden; Bedürfnisse anderer Art sind es, welche sich gegen eine unrichtige Temponahme sträuben. Auch auf Convention und Gewohnheit wird man die Forderung entsprechender Temponahme nicht zurückführen können, wenngleich nicht zu leugnen ist, daß diese nicht selten bestimmend mitwirken. Diese Mitwirkung ist aber keine vortheilhafte, sondern, wo sie maßgebend wird, sogar

eine sehr nachtheilige, den Geist der Musik ertödtende. Um sich ihrem Banne zu entziehen, wird man sich an Mächte anderer Art wenden müssen, und sicher wird der aufrichtig Strebende sie nicht taub finden. Daß die richtige Auffassung des Zeitmaßes nicht von Gewohnheit und Convention abhängig ist, geht auch daraus hervor, daß wir nicht nur bei schon bekannten, sondern auch bei neuen Werken das Erkennen des richtigen Zeitmaßes verlangen und uns dabei auf ein in uns erwachendes, untrügerisches Empfinden berufen. Wir verlangen vom reproducirenden Künstler nichts Anderes, als daß er das Kunstwerk als Ausdrucksäußerung auffasse und ihm demnach die entsprechende, unser Mitempfinden befriedigende Bewegung verleihe. Daraus ergibt sich, daß das Zeitmaß nicht mathematisch bestimmten Zeitabschnitten, sondern elastischen, den lebendigen Ausdrucksformen eigenen Bewegungen zu entsprechen hat. Es ist daher möglich, daß ein Tonstück, wenngleich sein Zeitmaß im Durchschnitte ein richtiges ist, doch nicht zu lebendiger Wirkung gelangt; dies dann nicht, wenn dieses Zeitmaß ihm nur äußerlich angepaßt wird, wenn es nicht den wiedererweckten Impulsen entspringt, welchen das Tonstück seine Entstehung verdankt. In der Fähigkeit der Wiederbelebung dieser Impulse, nicht aber in der Aneignung conventioneller Auffassungsarten be-

steht das wahre musikaliche Verständniß. Da Ausdrucksäußerungen, auch wenn sie gleichen Impulsen entspringen, individuelle Verschiedenheiten an sich tragen können, ist es denkbar, daß die Wiedergabe eines und desselben Tonstückes Verschiedenheiten unterworfen sein kann, ohne daß darunter sein Hauptcharakter und seine lebendige Wirkung leiden. Es wird immer darauf ankommen, daß die den Ausführenden bewegenden Impulse mit den in der Tonschöpfung zur Gestalt gewordenen übereinstimmen. Derlei Verschiedenheiten in der Aufführung werden dem Eindrucke eines Tonwerkes gewiß weniger schädlich sein, als das starre Festhalten an einer bestimmten Auffassungsweise, wenn der lebendige Geist fehlt.

Wahres Verständniß also ist es, was dem Ausführenden stets Noth thut, und dieses ergibt sich ihm erst dann, wenn das Kunstwerk in allen seinen Einzelheiten in ihm lebendig geworden ist, das heißt: wenn eben der schaffende Geist, dem es entsprungen ist, in ihm wieder schaffend wirkt, so daß sich ihm das Kunstwerk nun wie eine eigene Entäußerung darstellt.

VI.

Das Wesen der Musik ist Ausdruck, geläuterter, zur edelsten Wirkung gesteigerter Ausdruck. Dies das Resultat unserer Betrachtungen. In ihm erschließt sich uns der hohe, häufig verkannte Werth dieser Kunst. Die Sinnenergötzung, welche das Spiel mit dem Klange gewährt, könnte die Stellung, welche der Musik eingeräumt wird, nicht rechtfertigen. Jene läßt sich auf eine angenehme Nervenreizung zurückführen, welche dadurch nicht werthvoller wird, daß das Mittel, welches sie hervorruft, ein kostbares, den seltsamsten Complicationen entsprungenes ist. In dieser Beziehung kann sie sogar schädlich wirken. Mit Recht ist daher auf die verweichlichende, entnervende, entsittlichende Wirkung einer Kunstübung, welche ihren Schwerpunkt in der sinnenreizenden Macht des Klanges findet, hingewiesen worden. Unrecht war es nur, für dieses dem Wesen der Musik fremde Treiben die hehre Kunst selbst verantwortlich zu machen. Da das vielfach fesselnde Tonspiel unsere Sinne so lebhaft zu beschäftigen vermag, daß andere Eindrücke dadurch in den Hintergrund gedrängt werden können, und daß sich der von ihnen entlasteten Phantasie die Möglichkeit des Aufbaues einer Traumwelt und der momentanen Flucht aus der Wirklichkeit darbietet, könnte man

auch darin einen besonderen Vorzug der Musik erblicken. Aber sie würde diesen mit alkoholischen Getränken und Opiaten theilen. Eine höhere Bedeutung kann ihr in dieser Eigenschaft nicht zugedacht werden.

Schwerer fällt der Aufwand von Scharfsinn, Combinationsgabe, Fertigkeit und Fleiß in's Gewicht, welchen das Mittel der Musik in seiner Handhabung gestattet. Der Genuß aber, welchen das Kunstproduct als Ausfluß von Bethätigungen der erwähnten Eigenschaften gewährt, hat mit seinem unmittelbaren Eindrucke nichts zu schaffen. Er erschließt sich erst einer Erprobung des Kunstwerkes nach diesen Eigenschaften hin und erfordert das Wachrufen von Geistesthätigkeiten, die sich an der Aufnahme der sinnlichen Erscheinung des Kunstwerkes nicht unmittelbar betheiligen. Er wird im gleichen und höheren Maße durch Bethätigungen, welchen Niemand den Namen einer Kunst beilegen wird, gewährt; so durch Lösung von Räthseln oder mathematischen Problemen. In der That hat man das Anhören der Musik auch ein unbewußtes Rechnen genannt. Musica et disciplina, quae de numeris loquitur, qui inveniuntur in sonis sagt schon Alcuin. Diese Ansicht hätte aber nur dann eine Bedeutung, wenn es wirklich auf einen Erklärungsgrund dafür ankäme, daß sich im Genusse der Musik Verhältnisse der tonischen und rhythmischen Anordnung ziffernmäßig offenbaren.

Dies ist aber gar nicht der Fall. Der Genuß des Kunstwerkes hängt von einer Offenbarung dieser Art nicht ab. Die Aufmerksamkeit des Genießenden richtet sich auf ganz andere Dinge als auf Verhältnisse dieser Art. Gerade die einfachste Tonfolge vermag oft einen viel höheren Genuß zu verschaffen als die kunstvollste Toncombination. Ueberhaupt wäre ein unbewußtes Rechnen das Widerspruchvollste, was man sich denken kann. Das Wesen des Rechnens besteht eben in dem klaren Bewußtwerden von Beziehungen; es ist eine Verstandesthätigkeit im Gegensatze zu einem Sinneseindrucke. Was von dem Sinneseindrucke der Thätigkeit des Verstandes überantwortet wird, das ist kein Unbewußtes mehr; was aber dieser Thätigkeit sich entzieht, das bleibt ein einfaches Wahrnehmen und kann kein Rechnen genannt werden. Daß wir tonische und rhythmische Verhältnisse wahrnehmen, unterliegt nicht dem mindesten Zweifel. Mit diesem Resultate sind wir aber der Natur des Genusses, den die Musik gewährt, um nichts näher gerückt.

Klänge sind nicht blos Erscheinungen von sinnlich reizender Wirkung; ihr Wesen ist auch nicht damit erschöpft, daß sie interessante Beziehungen zu einander offenbaren. Sie gewinnen dadurch ein erhöhtes Interesse, daß sich in ihnen Eigenschaften der Naturwelt offenbaren. Der tönend schwingende Körper vermittelt uns nicht nur einen sinnlichen Eindruck,

der einer gewissen Zahl von Schwingungen entspricht und demnach eine bestimmte Tonhöhe ergibt; er qualificirt auch den Eindruck in einer anderen, von seiner eigenen Wesenheit abhängigen Weise, indem er die Klangfarbe des Tones bestimmt. Diese ist, wie uns Helmholtz gelehrt hat, abhängig von den Stärkeverhältnissen der mitklingenden Töne. Diese Stärkeverhältnisse sind nun bei verschiedenen Körpern verschieden, so daß sich in der Klangfarbe des Tones, welcher einem Körper entströmt, eine Eigenheit dieses letzteren kundgibt. Während auf die Höhe und Stärke des Tones äußere Verhältnisse, welche mit der Natur des leitenden Körpers nichts zu schaffen haben, so die Länge der schwingenden Säule, die Intensität des tonerregenden Anstoßes, Einfluß haben, wird die Eigenheit der Klangfarbe durch den Körper selbst, welcher Träger des Tones ist, bestimmt. In der Klangfarbe gewinnt die Natur selbst Stimme. In einem Tonstücke werden uns daher nicht blos Verhältnisse vermittelt, welche der Absicht des Tonsetzers entsprungen sind; es wird in ihm auch die Natur selbst laut; sie wird gleichsam aus ihrem Schweigen aufgerüttelt und offenbart uns Eigenheiten wunderbarster Art. Eine Objectivation des Willens wie die Welt selbst hat Schopenhauer die Musik genannt. In den der Natur entlockten Tönen objectivirt sich der in ihr waltende Wille zu Gebilden, welche den Stoff zum Aufbau

einer neuen Welt geben. Es darf aber nicht verkannt werden, daß an diesem Aufbau nicht der unbewußt wirkende Wille der Natur thätig ist, sondern daß dieser individuellen Willensthätigkeiten überantwortet worden ist. Das gelieferte Rohmateriale wird bei diesem Aufbau von Potenzen in Empfang genommen und bearbeitet, bei deren Wirken Zufall, Absicht und Willkür nicht ausgeschlossen sind. Schon der Eindruck der Tonintervalle ist, wie uns die Geschichte lehrt, in einem gewissen Grade vom Zeitgeschmack abhängig. Es hat Zeiten gegeben, in welchen die Terz und die Sext zu den dissonirenden Intervallen gezählt worden sind. Die bei uns verpönten Fortschreitungen von Quinten und Octaven wurden einmal als wunderbar süßer Zusammenklang empfunden. Harmoniefolgen, welche heutzutage gang und gäbe sind, hätte man vor einem Jahrhundert nicht vertragen können. Freilich zeigt sich auch in diesem Wechsel das stetige Wirken unüberschreitbarer Gesetze. Der Gesetzgeber ist das menschliche Ohr. Daß dieses in einer fortschreitenden Entwickelung begriffen ist und seine Bedürfnisse sich ändern, unterliegt keinem Zweifel. Die Welt, welche sich uns in der Musik aus Tönen aufbaut, ist daher nur insoferne ein Product des Naturwillens, als wir auch in der Entwickelung unseres Ohres ein Naturwalten und in seinen sich ändernden und steigernden Anforderungen das Lautwerden von

Naturbedürfnissen erblicken. Das all diesen Gesetzen unterworfene und ihnen gehorchende Tonmateriale gibt uns aber noch immer nicht das, was wir Musik nennen. Seiner können sich Mächte verschiedener Art bedienen. Es kann der Willkür, der Combination, der Hantirung nach äußeren Absichten anheimfallen oder aber erfaßt werden von einem Gestaltungsdrange, der, es zu wunderbaren Gebilden formend, Zeugniß gibt vom Walten höherer Gesetze. Nur im letzten Falle werden wir von einer Objectivation des Willens im Gegensatze von Aeußerungen individueller Willkür oder Producten des Zufalles sprechen dürfen. Wir halten vorläufig als ein Ergebniß von Interesse fest, daß im Tonmateriale der Wille der Natur einen Spielraum hat, sich zu manifestiren. Die Musik zeigt sich daher auch geeignet, Naturvorgänge darzustellen. Das Lautleben der Natur erscheint in ihren Tönen verklärt. Tonstücke wie Beethoven's Pastoralsymphonie oder R. Wagner's „Waldweben" erschließen uns gleichsam das innerste Wesen der Natur. In ihnen enthüllen sich ihre tiefsten Geheimnisse unseren lauschenden Sinnen. Dennoch sind diese nicht das Letzte und Höchste, was sie uns zu vermitteln vermögen. In den Klängen der Pastoralsymphonie spricht die Natur nicht aus eigenem Munde zu uns; sie hat einen Dolmetsch, der uns ihre Sprache sympathisch macht, das menschliche Gemüth. Heitere Empfindungen bei

der Ankunft auf dem Lande will der erste Satz vermitteln; auch im zweiten macht sich unter all den trauten Klängen der Natur das Pochen des menschlichen Herzens vernehmbar; in die Gesellschaft lustiger Landleute führt uns der dritte Satz, und wenn das Gewitter mit schauerlicher Wahrheit uns nahezu den tosenden Mächten der Natur überliefert, verkündigt uns alsbald der Dankgesang der Hirten, daß es doch nur das Echo aus dem menschlichen Gemüthe war, was wir vernommen. Auch im „Waldweben" ist es die Stimmung Siegfrieds, an welcher das ganze Naturleben theilnimmt. Wir sehen also, daß auch dort, wo es gilt, der Natur Sprache zu verleihen, dies nicht unvermittelt geschieht. Die Stimmen der Natur treten als Accompagnement zur Aeußerung eines Wollens höherer Art auf.

Wir haben erkannt, daß sich dieses höhere Wollen in der Musik in den Formen des Ausdruckes kund gebe. Wenn Aristoteles als Princip der Künste die Nachahmung hinstellt, mußte man in Verlegenheit kommen, dieses auf die Musik anzuwenden. Denn daß ihre Aufgabe mit der Nachahmung hörbarer Naturerscheinungen nicht erschöpft, ja, daß damit nur ein winziger und nicht einmal wesentlicher Theil dessen, was sie auszudrücken berufen ist, gedeckt wird, mußte sogleich auffallen. Auch der von Gervinus unternommene Versuch, sie als Nachahmung der Sprache aufzufassen, hat zu keinem glücklichen Er-

gebnisse geführt. Nach Westphal (Die Musik des griechischen Alterthums", S. 15) denkt sich Aristoteles unter der Nachahmung in der Kunst der Musik die musikalische Wahrheit und Treue in der Wiedergabe von Empfindungen, welche sie darstellen will; diejenige Musik sei Aristoteles die vollendetste, welche irgend ein Bild des Seelenlebens in seiner leidenschaftlichen Bewegung, beziehungsweise der Beruhigung der Leidenschaften darstellt. Nach unserer Anschauung haben wir für diese „Nachahmung", die nicht als ein äußerliches Wiedergeben eines Objectes aufgefaßt werden darf, ein ganz bestimmtes und, wie wir glauben, der Meinung des Aristoteles ganz entsprechendes Vorbild gefunden, nämlich die mit Lautäußerungen verbundenen Ausdrucksgeberden der Menschen. Das unter den Begriff Musik fallende Tongebilde gibt sich uns als etwas Nachgeahmtes zu erkennen, das heißt, wir kennen ein Vorbild dafür, dem es in seiner Wesenheit entsprechen muß. Keineswegs ist aber die Thätigkeit, es zu produciren, die des Nachahmens. Sie ist es ebensowenig, als dies bei den Künsten des Raumes der Fall ist, deren Nachahmungsobject den Sinnen viel zugänglicher ist, daher leichter zu der Annahme verleitet, es habe sich im Kunstproducte nur um seine treue Wiedergabe gehandelt. Auch der Maler, der Plastiker bedürfen einer ganz anderen Thätigkeit als des gewissenhaften Abconterfeiens von Nachahmungs-

objecten, um ihren Werken die Weihe der Kunst zu verleihen. Man hat gesagt, der Künstler müsse die Natur verschönern, idealisiren, ihr demnach das ihren Objecten nur zufällig Anhängende abstreifen und sie so in ihrer Reinheit, in der ihrer Idee entsprechenden Form darstellen. Damit hat man die Thätigkeit des Künstlers in eine bewußte Wahl verlegt. Der Moment, in welchem das Kunstwerk im Künstler lebendig wird, ist aber nicht das Resultat einer Wahl, sondern wie der treffende Ausdruck dafür lautet, eine Eingebung. Eine Macht, die sonst zu schlummern schien, wird in den Momenten solcher Eingebung wach und erfüllt ihn mit einem Bethätigungsdrange welcher die Formen des von ihm gewollten Kunstwerkes schöpferisch belebt. Wenn sich bei den bildenden Künsten, der Natur ihres Stoffes entsprechend, diese Bethätigung der Beobachtung leichter entzieht, führen uns die musischen Künste, deren „Nachahmungsobject" tief verborgen ist, unmittelbarer an ihre Quelle. Aus einem neuen Schöpfungsprocesse ersteht das Vorbild geklärt, geläutert, idealisirt, als eine Objectivation des Willens, wie die Welt, der jenes angehört. Worin besteht aber die Läuterung? In der Abstreifung alles dessen, was nur den Strebungen des individuellen Willens angehört, in der Beseitigung dessen, was sich als das dem Individuum eigene Motiv und Ziel des die Ausdrucksäußerung bestimmenden Erregungszustandes darstellt, in der Befreiung des in

ihm sich kundgebenden Willens aus der Dienstbarkeit des Individuums, so daß er nun als Allwille schöpferisch wird, sich in einer eigenen Welt objectivirend, die sich uns in den geklärten Formen der bekannten verständlich macht, ohne uns ihrem Getriebe preiszugeben. In diesem Sinne ist die Musik eine Objectivation des Willens wie die Welt. Sowie die Schwingungen, welche einen Körper erfassen und zum Tönen bringen, die allem Leben zu Grunde liegende Bewegung zwar in einer durch die Eigenheit des Körpers bestimmten, aber durch seine zufälligen Beziehungen nicht getrübten Weise erscheinen lassen und so die geläuterte Form finden, diese Bewegung in ihrem Walten kund zu thun, so bedient sich die Musik der Lautausdrucksformen des menschlichen Körpers, um den sich in ihnen offenbarenden Willen in geläuterter, von individuellen Interessen unberührter Weise zu schöpferischer Entfaltung zu bringen.

Wie aber die Natur verschwiegen ist und ihr sich in Klängen kundgebendes Innenwesen ihr erst entlockt werden muß, so bedarf auch die Ausdrucksäußerung eines entgegenkommenden Verständnisses, eines sie mit Sehnsucht verfolgenden Bedürfnisses, um ihre volle Bedeutung, wie sie in der Kunst offenbar wird, zu erschließen. Dieses Bedürfniß, dieses Verständniß, uns sind sie in unserer Menschennatur eigen. Eine erhöhte Aufmerksamkeit wendet sich den Ausdrucksäußerungen Anderer zu, ja man kann

sagen, daß es kaum etwas Interessanteres für den Menschen gibt als die Ausdrucksäußerung Anderer. Ueber die thierische Natur erhebt er sich durch das höhere Maß des ihm verliehenen Mitgefühles. Dieses aber ist die Quelle der Musik. Wenn daher R. Wagner sagt, er könne das Wesen der Musik nicht anders fassen als in der Liebe, so ist dies mehr als ein bloßes Bild.

Die Aufmerksamkeit, welche wir den Ausdrucksäußerungen Anderer zuwenden, vermag, wie erörtert worden ist, in uns ähnliche Ausdrucksäußerungen zu erzeugen und das Verständniß für den diesen Ausdrucksäußerungen zu Grunde liegenden Gemüthszustand zu erwecken, ohne daß es anderweitiger äußerer Ursachen zu unserer Erregung bedürfte. Während demnach die Ausdrucksäußerung, welche Folge äußerlich erregender Vorkommnisse ist, sich als eine Reaction diesen gegenüber darstellt, hat die im Andern durch Mitgefühl erwachte Ausdrucksäußerung diesen Charakter verloren. Ihre Tendenz geht nicht mehr unmittelbar darauf hin, Hemmendes zu beseitigen oder Förderndes heranzuziehen. Die Lust- oder Leidvorstellung, welche die Ausdrucksäußerung des Mitfühlenden hervorruft, hat nicht ein ihn selbst betreffendes Vorkommniß zum Gegenstande; ihr Inhalt kann sogar wesentlich verschieden sein von dem, was den Erregungszustand des Andern hervorgerufen hat. Nicht verschieden ist nur die

sympathisch mit erwachte Ausdrucksbewegung und der sich in ihr concretisirende Erregungszustand. Wenn beim Anblick des Zürnenden auch in mir sich ein ähnliches Zorngefühl regt, so ist es dazu gar nicht nothwendig, daß ich die Ursache seines Zornes kenne; meine Vorstellung kann mir eine ganz unrichtige Ursache seines Zornes vorspiegeln; mein Zorn ist nur deshalb erwacht, weil meine Aufmerksamkeit auf seine Ausdrucksäußerungen auch sogleich meinen Organismus in einer Art disponirt hat, welche ähnliche Ausdrucksäußerungen und damit ähnliche Erregungszustände zur Folge hat. Es ergibt sich daraus die Möglichkeit der Loslösung der Erregungszustände von concreten Ursachen und demnach ihrer Verselbstständigung und damit auch die Möglichkeit von Ausdrucksäußerungen, welchen bestimmte, unmittelbare Erregungsursachen nicht zu Grunde liegen. Die Ausdrucksäußerung wird damit zum Spiel. In ihr bethätigt sich wie im Spiele ein Bewegungsdrang, der ein im Erregungszustande erwachtes erhöhtes Daseingefühl auslöst. Wie das Spiel, so dient auch die Kunst einem äußeren Zwecke nicht. Nach Kant soll das Wohlgefallen am Schönen ohne alles Interesse, d. h. ohne Beziehung auf unser Begehrungsvermögen sein, es soll ohne Begriff, d. h. ohne Kategorie des Verstandes, als Object eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt werden, es soll die Form der Zweckmäßigkeit insoferne haben,

als die Zweckmäßigkeit an dem Gegenstande ohne Vorstellung eines Zweckes wahrgenommen wird, d. h. es soll keinen außenliegenden Zweck verfolgen. Diesen Anforderungen an das Schöne entspricht das, was wir als das Wesen der Musik erkannt haben. Ein erhöhtes Spiel, d. i. die zweckfreie Entäußerung eines erhöhten Bethätigungsdranges und die damit verbundene, keinem äußeren Ziele zustrebende Lust, liegt ihr zu Grunde; aus ihr hat sie sich in steter Vervollkommnung bis zur heutigen Höhe fortgebildet. Der Werth des Spieles im wahren Sinne des Wortes ist aber ein unendlich hoher. Das Spiel ist von einem Genusse begleitet, welcher vollständig zusammenfällt mit der Bethätigung im Spiele selbst und sich von keiner Erwartung, keiner Erinnerung, keiner wie immer gearteten Absicht nährt. Die Momente zweckloser Bethätigung dieser Art bei Thieren, Kindern, harmlosen Menschen sind Momente ungetrübten Glückes. In ihnen wird dem individuellen Willen keine Richtung auf äußerliche Ziele hingeben, deren Verfolgung zu Conflicten mit dem Allwillen führen müßte. Was hier, sich unbefangen regend, in das Leben springt, steht im vollen Einklange mit allen seinen Bedingungen. Es trägt nicht den Keim zum Zwiespalte in sich, weil es sich einzig vom Drängen der allwaltenden Natur leiten läßt und keiner anderen Macht einen bestimmenden Einfluß einräumt. Das spielende Wesen befindet sich

an der Urquelle alles Daseins und schöpft aus ihr ungetrübte Freude. „Denn, um es endlich einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da Mensch, wo er spielt" — sagt Schiller („Ueber die ästhetische Erz. d. M."). Der Werth des Spieles wird in umso höherem Grade empfunden, je mehr Bethätigungen dieser Art durch die Anforderungen des Gesammtlebens in den Hintergrund gedrängt werden. Ein trostloser Zustand ist es, wenn alle Lebensbethätigungen von der Verfolgung äußerer Zwecke in Anspruch genommen sind, so daß wir selbst uns in unseren Bethätigungen nicht mehr zu finden vermögen. Das Glück, welches man im angestrengten Streben nach der Vermehrung äußerer sogenannter Glücksgüter zu erhaschen sucht, ist ein Wahnbild, welches den darnach Jagenden lockt, ohne je erreicht werden zu können.

Aber ach! es wandelt in Nacht, es wohnt wie im Orkus
Ohne Göttliches unser Geschlecht. An's eigene Treiben
Sind sie geschmiedet allein, und sich in der tosenden Werkstatt
Höret jeglicher nur, und viel arbeiten die Wilden
Mit gewaltigem Arm, rastlos, doch immer und immer
Unfruchtbar, wie die Furien, bleibt die Mühe der Armen —

singt Hölderlin und kennzeichnet damit die Trostlosigkeit eines Zustandes, welcher sein Heil nur in äußerer Productivität sucht. Was nützt es uns, Alles

zu finden, wenn wir uns selbst verloren haben? Jean Paul sagt irgendwo: „Im Menschen ist ein großer Wunsch, der nie erfüllt ward; er hat keinen Namen, er sucht seinen Gegenstand; aber alle Freuden sind es nicht; allein er kommt wieder, wenn du in einer Sommernacht nach Norden siehst oder nach fernen Gebirgen; oder wenn Mondlicht auf der Erde ist, oder der Himmel gestirnt, oder wenn Du sehr glücklich bist. Dieser ungeheure Wunsch hebt unsern Geist empor." Und dieser ungeheuere Wunsch, er ist nichts Andres als das Wachwerden unseres eigenen Wesens inmitten der Erscheinungen, das dämmernde Gefühl der unversiegbaren, ewig zeugenden Kraft dieses Wesens, aus dem alles Geschaffene hervorgegangen, in das alles Gewordene wieder zurück sinkt, die Ahnung, daß die uns durchfluthende Welle, deren Rauschen wir nun vernehmen, dem Borne alles Lebens entflossen ist, die Sehnsucht, uns ganz wieder an ihm zu erneuen, all unser Sein und Handeln in kräftigen Zügen ihm zu entschöpfen; es ist das Wonnegefühl des Werdens, wie es uns nur die allwaltende Hand der Natur in Augenblicken der Zurückgezogenheit auf uns selbst zu verleihen vermag.

Dem Spiele ist unsre Kunst entsprungen und hat den Charakter des Spieles gewahrt, wo sie nicht ihrer Natur untreu geworden ist. Diesem Spiele kommt nun in seiner Art eine eigenthümliche Bedeutung zu. In unsrer Menschennatur liegt es, nicht

nur einem dem Individuum an sich eigenen Bethätigungsdrange Ausdruck zu geben, sondern diesen Bethätigungsdrang auch durch die Aufnahme von Erregungszuständen Anderer zu steigern. Diese Erregungszustände wirken, wie wir gehört haben, bei solcher Aufnahme nicht in ihrer ursprünglichen Eigenschaft, sondern nur als ich möchte sagen dynamische Steigerung unseres Dranges nach Bethätigung. Wir sind also im Stande, demnach ein höheres Maß von Bethätigungsdrang in uns aufzunehmen, als unserer individuellen Natur zugedacht ist. Dieses höhere Maß schöpfen wir aber aus dem Empfindungsleben Anderer.*) Der Künstler schafft daher nicht blos aus seinem eigenen Empfindungsleben heraus, sondern auch aus dem Anderer; was er ausspricht, gehört daher nicht nur ihm, es gehört einer Gesammtheit an.**) Er wird das Organ Vieler, die durch gleiches

*) „Der mitgetheilte Affect überhaupt hat etwas Ergötzendes für uns, weil er den Thätigkeitstrieb befriedigt; der traurige Affect leistet jene Wirkung im höheren Grade, weil er diesen Trieb im höhern Grade befriedigt.“ Schiller über die tragische Kunst.

**) „Was wir über das Wesen der Kunst gesagt haben, ergab sich aus Betrachtungen über das Wesen der menschlichen Seele, und es ist damit von selbst gesagt, daß wir die Kunst für ein allen Menschen Gemeinsames halten, daß wir dem Künstler also keine absonderliche Begabung zuschreiben, welche nur selten zu finden wäre und blos einzelnen, ausnahmsweise von der Natur Bevorzugten zukäme.“ Gerber, „Die Sprache als Kunst“, S. 10.

sympathisches Mitempfinden mit einander verbunden sind. Ihm ist es gegeben, den adäquaten Ausdruck dafür zu finden, in welchem jeder, zu gleicher Ausdrucksäußerung angeregt, eine Entäußerung seines eigenen Dranges, eine Befreiung, wie in der Bethätigung des Spieles findet. So gelangt der Künstler dazu, einem gemeinsamen Empfinden Ausdruck zu verleihen. Was im Einzelnen zur Sprache nicht kommen kann, weil es eben mehr ist als das ihm als Individuum zugemessene Maß von Empfinden, weil es eben ein auch aus dem Empfinden Andrer genährter Entäußerungsdrang ist, das findet im Künstler das Organ zur Befreiung durch den entsprechenden Ausdruck, denn „wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab ihm ein Gott, zu sagen, was er leidet". Das Organ dieses Ausdruckes aber stellt sich dar als ein für die Eindrücke dieser gemeinsamen Empfindungsweise besonders empfängliches, als ein unter ihrem Einflusse gebildetes. Was in ihm erklingt, ist nicht etwa das Ergebniß bloßer Abstraction, es ist im Gegentheile aus dem überquellenden Brunnen lebendigen Empfindens gequollen. Aber so wie das Empfinden dieser Art sich erhoben hat über die Abhängigkeit von unmittelbaren Vorgängen als Erregungsursachen und demnach nicht mehr dem Augenblicke, dem Zufalle preisgegeben ist, an welchen gebunden es einer eigenen productiven Bethätigung nicht fähig wäre, so hat auch das

Ausdrucksorgan eine Befreiung von Einflüssen, welche nur dem Zufalle, dem Augenblicke eigen sind, eine Läuterung erfahren müssen, in welcher alles Unwesentliche, alles der Gemeinverständlichkeit Fremde beseitigt werden mußte. In zwei Eigenschaften mußte sich das Resultat dieser Läuterung kundgeben; darin, daß es nun jedem als ein Eigenes erschien, und darin, daß es dabei doch wieder jedem als das auch den Andern Angehörige verständlich ward. Das sich läuternde Ausdrucksorgan gewinnt demnach an Allgemeingiltigkeit, ohne an Unmittelbarkeit etwas einzubüßen. Der Künstler schöpft aus den Tiefen seines eigenen Gemüthslebens, wenn er sich in Tönen und Formen äußert, die auch Andern die Befreiung wie eine eigene Ausdrucksäußerung gewähren soll, und je tiefer er in sein Inneres greift, je ursprünglicher, ungehemmter der Strom des Schaffens in ihm lebendig wird, desto besser wird er diese Absicht erreichen. Die stets auf seine Offenbarungen gerichtete controlirende Aufmerksamkeit, welche den Maßstab ihres Urtheiles aus den Rückwirkungen des erregten Mitempfindens gewinnt, wird aber zur fortgesetzten Klärung und Steigerung des Ausdrucksorganes im Sinne der befreienden und beglückenden Macht dieser Rückwirkung führen. Und so sehen wir, wie Künstler und Publicum in productiver Wechselwirkung zueinander stehen.

Der gesteigerten productiven Thätigkeit des Künstlers wird ein sich stets läuterndes, klärendes, ver-

feinertes Ausdrucksmittel dienstbar. Wir haben erfahren, daß im Laufe der Culturentwickelung Umstände eingetreten sind, welche das Interesse für die Ausdrucksäußerungen concentrirt haben, so daß diese sich nun, bis zu einem gewissen Grad von den gewöhnlichen allgemeinen Lebensäußerungen losgelöst, zur Selbstständigkeit entfalten und ein Eigenleben führen konnten. In der Sprache begann das begriffliche Moment, als das äußeren Zwecken dienende, den Lautausdruck immer mehr zu verdrängen; die Schrift bot endlich ein des Lautausdruckes gänzlich entbehrendes Verständigungsmittel; der Ausdruck des Körpers in seinen Formen und Geberden wurde beeinträchtigt durch die Verhüllung des Körpers mit Kleidern und durch die Bestimmung der Körperbewegung zu äußeren Zwecken, die Arbeit. Was ursprünglich natürliche Aeußerung war, das mußte sich nun im Kampfe mit diesen, dem Außenleben dienenden Einflüssen erhalten; diese seine Hemmung war aber auch die Ursache seiner Steigerung. Den natürlichen Lebensregungen wurde nach den Richtungen hin, in welchen sie sich bedroht fühlten, ein erhöhtes Interesse zugewendet; sie entfalteten sich zur Kunst und im weiteren Differenzirungsprocesse zu Künsten. Die Lautäußerung wurde zur Musik, die Geberde zum Tanze, dem Interesse für den Ausdruck der unverhüllten Körperformen kamen Plastik und Malerei zu Hilfe. Der Differenzirungsproceß hat aber seine

Grenze. Wo die Kunst ihre Absicht erreichen soll, muß sie sich als menschliche Ausdrucksäußerung darstellen, sie muß als solche sofort und ohne Hilfe complicirter Reflexionsthätigkeit erkannt werden können. Die Mittel der Kunst, Ton, Farbe, Linie, Form, Bewegung durften sich daher nicht so weit von ihrer ursprünglichen Aufgabe lossagen, daß das ihnen an sich in ihrer Vervollkommnung zufließendes Interesse ein überwiegendes wurde. Schöpfen sie doch die Nahrung für ihre Vervollkommnung nur aus eben dem Bedürfnisse, dem die Kunst ihren Ursprung verdankt. Nicht das Kunstmittel an sich ist uns von Werth, sondern das, was durch dasselbe ausgedrückt wird das ist aber nichts Anderes als der Mensch. Dies die Lösung des Sphinxräthsels. Wie herrlich aber erscheint uns in der Kunst der Mensch! Erfüllt von gesteigertem Bethätigungsdrange, alle seine Ausdrucksäußerungen, Ton, Geberde, körperliche Erscheinung zu möglichster Klarheit und Schönheit geläutert, ist er das sich unseren Sinnen darstellende Idealbild des wirklichen Menschen.*) Nicht von außen aber erscheint dieses Bild; dem Künstler wie dem Kunstgenießenden

*) Grillparzer sagt: „Unser Entzücken über ein Kunstwerk ist offenbar aus diesen drei Empfindungen zusammengesetzt: Das ist nicht blos möglich, das ist! — So mein Innerstes ansprechend, so auf einen Punkt vereinigt, so eins mit meinem Wesen habe ich es selbst in der Natur nicht gesehen! — Und das hat ein Mensch gemacht!“

wird es innerlich lebendig. Seine Ausdrucksäußerungen erwachen in ihnen selbst zu productiver Wirkung; im Momente des Schaffens und Genießens werden sie selbst jener ideale Mensch, dessen Ausdrucksäußerungen in ihnen wach geworden sind. Ein in seiner Schaffenskraft und in allen ihren Aeußerungen höherer, schönerer, vollendeter Mensch wird in solchen Momenten lebendig; und er ist nicht blos Schein, nicht blos Wahn, keine unfruchtbare Idee, wir selbst fühlen uns zur Höhe und Wirksamkeit dieses idealen Menschen emporgehoben. In uns ist das Menschheitsideal zu vollem, wirklichem, schaffendem Leben erwacht. Mit Recht sagt Schopenhauer von der Musik: „Während des Anhörens einer großen Musik fühlt jeder deutlich, was er im Ganzen werth ist, oder vielmehr, was er werth sein könnte." Sie ist ja die Kunst, welche am Unmittelbarsten, am Verständlichsten, am Ungetrübtesten dem Wesen aller Kunst Ausfluß gewährt. In ihr vereinigen sich die Ausdrucksäußerungen des Menschen, soweit sie noch nicht zur starren Form geworden sind, also in ursprünglicher, ungehemmter Bestimmbarkeit durch die Einflüsse augenblicklicher Bethätigungsbedürfnisse, Laut und Geberde in der tonischen und rhythmischen Bewegung, und zaubern uns das Menschenideal, ich möchte sagen, nicht als etwas Gewordenes, Fertiges, Abgeschlossenes, sondern als ein Werdendes, als ein dem Schaffensprocesse nicht Entzogenes vor die

Sinne, herrlich und unsterblich, wie es in ungetrübter Reinheit der Hand des Schöpfers entfließt. Und so erscheint denn als das wunderbarste Product der Schopenhauer'schen Willensobjectivation in der Musik der Mensch, aber nicht das elende, an die Misère des Lebens gebundene, von jedem Zufall bestimmte, in seinen natürlichsten Lebensregungen gehemmte, verkümmerte und verzerrte Geschöpf, sondern sein hehres, von aller Gemeinheit befreites unsterbliches Ideal; in der sich in Tönen objectivirenden Welt zeigt sich ein Gottesbild, das wir von Angesicht zu Angesicht schauen; und wir sehen, daß wir nach seinem Ebenbilde geschaffen sind, und fühlen uns ihm eins in den himmlischen Augenblicken, in denen uns die Weihe der Kunst berührt hat. „Verweile, Augenblick, du bist so schön!" ruft das entzückte Herz aus, und nun ist es erlöst vom Banne des bösen Dämons.

Die Musik hat sich des menschlichen Ausdruckes noch in seinem ursprünglichen, flüssigen, gestaltengebenden Wesen bemächtigt. Ton und Rhythmus, ehe sie sich noch zum Worte und zur Körperform verdichtet haben, sind ihre Elemente. Es ist daher in gewissem Sinne richtig, daß die Musik dort anfange, wo die Sprache aufhört. Sobald sie nun nach concreterer Gestaltung ringt, sobald sie von dem Bestreben erfaßt wird, das sich in ihr verwirklichende Ideal uns noch näher vor die Sinne

zu rücken, sind es das Wort und die körperliche Geberde, welche sie in den Kreis ihres Schaffens zieht. Beide werden nun gleichsam einem neuen Schöpfungsprocesse unterworfen, aus welchem sie in geläuterter Erscheinung hervorgehen. Das äußere sich Anlehnen an gegebene Worte, das Componiren gegebener Texte, entspricht, wie schon ausführlicher dargestellt worden ist, dem Bestreben der Musik, sich zum Wort zu verdichten, nicht; allein es gibt Zeugniß von seinem Vorhandensein. Das Gleiche gilt von der die Bewegungen des Tanzes äußerlich begleitenden Musik. Dem gleichen Drange, dem sich gestaltend die Tonwelt fügt, entquellen aber auch, wie wir vernommen haben, Wort und Geberde, soll jenes zur Dichtung, diese zur Mimik werden. In diesem Bethätigungsdrange finden alle Künste als in der Ursprungsstätte alles Ausdruckes ihre natürliche Vereinigung. Nicht in äußerer Zusammenstellung dessen, was die in ihrem eigenthümlichen Entwickelungsgange vereinzelten Künstler darbieten, beruht daher eine berechtigte Vereinigung der Künste zu einem Gesammtkunstwerke, sondern darin, daß sie sich wieder an der gleichen Ursprungsquelle finden, allerdings bereichert mit dem, was ihre Einzelentwickelung ihnen an Vervollkommnung ihrer Mittel zugebracht hatte.*) In der Vereinigung der Künste

*) Schon Herder hat die Einheit aller Künste erkannt. In seinem Aufsatze: „Ursachen des gesunkenen Geschmackes"

zu einem Gesammtkunstwerke darf man daher nicht das willkürliche Durcheinanderwerfen verschiedenartiger Geistesproductionen zu dem Zwecke, die Wirkungen aller zu einem combinirten Effect seltsamer Art zu verbinden, verstehen; in ihm finden sich nur die verschiedenen Ausdrucksmittel, die sich im Laufe geschichtlicher Fortbildung verselbstständigt hatten, wieder zu gleichem Ausdruck verbunden. Wie ursprünglich erscheint auch nun wieder der Mensch als Ausgangs- und Mittelpunkt aller zu einem Gesammtbild verbundenen Ausdrucksäußerungen, aber in dem Maße idealisirt, als sich die Ausdrucksmittel vervollkommt haben. So begreifen wir es, daß die Schöpfung

---

sagte er: „Man fängt an, natürlich zu ordnen, mit offenen Augen umherzusehen und mit geregelten Kräften zu wirken. Die menschliche Seele kommt in den Wohlklang. Da sind denn alle Künste vergeschwistert, sie folgen schnell und bald aufeinander und sind im Grunde nur Eine Kunst.“ Die innige Beziehung der Künste aufeinander hat auch Schiller erkannt, wenn er sagt („Ueber die ästh. Erziehung des Menschen“): „Es ist eine nothwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung (der Kunstgattungen), daß ohne Verrückung ihrer objectiven Grenzen die verschiedenen Künste in ihrer Wirkung auf das Gemüth einander immer ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit ruhiger Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare, sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben.“

eines Gesammtkunstwerkes einem einheitlichen künstlerischen Drange entspringen konnte. Nicht geistreicher Reflexion noch seltenem Zusammentreffen verschiedenartiger Talente verdanken wir das Gesammtkunstwerk, sondern einer künstlerischen Productionskraft, deren Impulse alle Ausdrucksmittel gleichmäßig zu erfassen vermochten, verbunden mit einer Ausbildung, welche alle Ausdrucksformen solchen Impulsen gleichmäßig zur Verfügung stellte. Aus dem Geiste der Musik geboren, verlebendigt das Gesammtkunstwerk das in jener wachwerdende Ideal in möglichst sinnfälliger, wirksamer Weise, indem es alle unsere, dem Verständnisse des Ausdruckes zugewandten Fähigkeiten in Anspruch nimmt, um uns mit demselben zu identificiren. Es bedarf wohl kaum einer Andeutung, daß im dramatischen Gesammtkunstwerke sich dieses Ideal nicht aus der Identificirung mit Einzelgestalten ergibt, sondern erst aus dem Zusammenklange aller in uns zum sympathischen Mitklingen angeregten Saiten. In diesem erst werden wir an die Quelle zurückgeführt, welcher alle uns im Kunstwerke erscheinenden Gestalten entflossen sind, an die drängende Macht in der Brust des schaffenden Künstlers, welche sich uns, wenn wir die uns vor die Sinne tretenden Gestalten und ihr Handeln und Leiden nicht blos in ihrem Zusammenwirken, sondern auch im Zusammenhange mit jener betrachten, sich uns als die künstlerische Idee manifestirt. Dies weiter

zu verfolgen liegt jedoch außer der Sphäre unserer Betrachtungen.

Aus dem Gesagten erhellt der principielle Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft von selbst. Nur das vollständige Verkennen der Wesenheit der Kunst konnte zu der Ansicht führen, diese könne je durch die Wissenschaft verdrängt oder ersetzt werden. Beide befriedigen Bedürfnisse ganz entgegengesetzter Natur. Je weiter die Wissenschaft ihre Kreise zieht, je erfolgreicher ihr Streben ist, das Leben von außen zu erfassen, desto lebendiger wird sich der Drang zu erkennen geben, in der erstickenden Fülle der sich um unsere Sinne lagernden Erscheinungen wieder uns selbst laut werden zu lassen, wieder durch Belebung unseres innersten Wesens die schöpferische Macht alles Daseins zu betonen. Nicht die Kunst, nur die Wissenschaft ist des Irrthums fähig, nicht jene, nur diese unterliegt dem Aberglauben. Sind gleich die Gestalten und Formen, welche die Kunst in das Bereich ihres Schaffens zieht, wechselnd, ihr Wesen beruht nicht auf diesen. Das wirkliche Kunstwerk ist, wie R. Wagner („Das Kunstwerk der Zukunft") mit Recht sagt, die Befriedigung des Lebensbedürfnisses im Leben. „Würde das bewußte willkürliche Denken," so fährt er fort, „das Leben in Wahrheit vollkommen beherrschen, könnte es sich des Lebenstriebes bemächtigen und ihn nach einer andern Absicht als der Nothwendigkeit des absoluten

Bedürfnisses verwenden, so wäre das Leben selbst verneint, um in die Wissenschaft aufzugehen; und in der That hat die Wissenschaft von solchem Triumphe geträumt." Und an andrer Stelle: „Sobald das Denken aber, von der Wirklichkeit abstrahirend, das zukünftige Wirkliche construiren will, vermag es nicht das Wissen zu produciren, sondern es äußert sich als Wähnen, das sich gewaltig unterscheidet vom Unbewußtsein." So liegt eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem Wesen der Kunst und dem Wesen der Wissenschaft. Die erstere ist productiv und bedarf des äußeren Gegenstandes nur, um ihn seinem Schaffen unterthan zu machen; die letztere ist demonstrativ und macht den inneren Antrieb ausschließlich gesetzten Zwecken dienstbar. Sie vertauschen, hieße das Wesen beider aufgeben.

Die Aufgabe und der hohe Werth der Kunst erschließt sich hiermit von selbst. Sie verdankt ihr Dasein und ihre Entwickelung jener Macht, welche wir in Beziehung auf einen bestimmten Gegenstand Liebe nennen. Dem Gemeingefühle entsprungen, hält sie dieses wach, indem sich in ihr die Herzen zu gemeinsamem Empfinden zusammenfinden. Dieses Empfinden äußert sich in den geläutertsten Ausdrucksformen, welche, indem sie sich mittheilen, eine sänftigende, veredelnde, reinigende Macht werden. In diesem Sinne führt die Kunst zur Reinigung der Leidenschaften. Sie macht in uns ein Menschenideal

lebendig, welches uns über die Eindrücke des Alltagslebens erhebt und im Sinne unserer Vervollkommnung wirkt, nicht durch moralisirende Tendenz, welche mit dem Wesen der Kunst nichts zu schaffen hat, sondern dadurch, daß es sich unserer innersten Triebe bemächtigt und sie zu seiner Schönheit emporzieht. Nicht der Mangel moralischer Tendenzen ist daher an einer sogenannten Kunstrichtung zu tadeln, welche meint, ihrer Aufgabe am besten zu entsprechen, wenn es ihr gelingt, das Leben, wie es ist, getreu abzubilden, seine niedrigsten Triebe zu erlauschen und ihnen mitgestaltenden Einfluß einzuräumen. Ihr mangelt der veredelnde Einfluß echten Kunstschaffens; wenn sie eine sittliche Tendenz zum Deckmantel nimmt, erinnert sie an die lasciven Abbildungen der keuschen Susanna im Bade, welche man nicht selten zu sehen bekommt. Was Ihr sein wollt, was Ihr zu sein verdient, was Ihr zu werden berufen seid, das bekundet Ihr in Eurer Kunst. Was Ihr empfindet und anstrebt, was die Besten unter Euch auszusprechen vermögen, es wird offenbar und wirksam in den Werken Eurer Kunst. Wehe Euch, wenn sie das Auge nicht nach oben zu wenden wissen, wenn sie ihre Töne und Bilder nur dem Jammer und der Gemeinheit zu entlehnen vermögen, welchen das edle Menschenbild, erfaßt von den niedrigen Trieben des Alltagslebens, preisgegeben ist. Denn ihnen, Euren Künstlern, ist das hehrste Kleinod zur Huth über-

geben; sie sind die Wächter des ewigen Lichtes, welches der Menschheit strahlen soll, damit sie nicht versinke in Trostlosigkeit und Elend; in ihren Händen ruht der Trost der Gegenwart, die Hoffnung der Zukunft; sie sind Eure berufenen Priester; denn wahre Kunst ist wahre Religion.

Druck von Ch. Reißer & M. Werthner in Wien.